Das künstlerische Denken Auguste Rodins

Inaugural - Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät

der

Johann Wolfgang Goethe Universität

zu Frankfurt / M.

vorgelegt von

Karl Schilling

aus Berlin

1940

Druckerei wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch,
Würzburg-Aumühle

Referenten: Prof. Gr. Uff. Dr. A. E. Brinckmann

Prof. Dr. Hanns Lipps.

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Januar 1939.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsangabe

Einleitung

Die Art und Weise des künstlerischen Denkens Auguste Rodins

Entwicklung des künstlerischen Denkens Auguste Rodins

Weitere Begriffe des künstlerischen Denkens Auguste Rodins

Schlußbetrachtung

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551902_0091

Einleitung.

Sobald formale Ideen sprachlich formuliert sind, ergibt sich aus ihnen unmittelbar das, was die optische Anschauung erst auf dem Umwege über die sinnliche Wahrnehmung ergeben kann: ein Verstehen der dargebotenen Form. Ja, bis zu einem gewissen Grade wird ein solches Verstehen durch die sprachlich formulierte Idee viel eher gewährleistet als durch die optische Anschauung. Denn wie ließe sich beweisen, daß künstlerische Vorstellungen allein durch die optische Anschauung gleichwertig nacherlebt werden können? Liegt doch zwischen dem reinen optischen Erfassen und dem intellektuellen Verstehen unseres Bewußtseins die gefährliche subjektive Zone des Emotionalen, das für das Verstehen so ungeheuer bedingend wirkt! Die sprachlich formulierte Idee aber leistet ein wirkliches gleichwertiges Verstehen ganz unmittelbar, indem sie nämlich als intellektuelles Erzeugnis sich sofort an das Organ des Verstehens wendet — an den Intellekt selbst. Damit ist aber auch die Gefahr des Subjektiven überwunden — des Subjektiven, das schon vom Optischen herrühren kann, und des Subjektiven, das vollauf im Emotionalen entsteht. Um die Wichtigkeit dieses Prozesses, der vom Optischen ausgeht, um im Intellektuellen seinen Abschluß zu finden, auch vom künstlerischen Standpunkt zu betonen, sei Rodin selbst angeführt: „Il s'agit de comprendre; le génie ne vient qu'à celui qui comprend, non seulement avec son oeil, mais avec son intelligence." (Aus den Gesprächen mit Judith Cladel; Judith Cladel, Auguste Rodin, l'Oeuvre et l'Homme, S. 102). Damit ist aber auch von Rodin die Bedeutung des begrifflichen künstlerischen Denkens betont; (denn die „intelligence" zeugt ja notwendig ein begriffliches Denken. Wogegen das Auge (oeil) schon in der Anschauung ein Verstehen enden läßt.) Die bewußte sprachliche Formulierung künstlerischer Anschauungen und Vorstellungen läßt sich bei Auguste Rodin von einem gewissen Zeitpunkt ab als besondere, wenn auch nicht wesentliche Aufgabe verfolgen. Eine Interpretation dieser Formulierungen wird also aus dem künstlerischen Wesen Auguste Rodins vollkommen gerechtfertigt.

Nach zwei Richtungen sei das formale Denken Auguste Rodins dargestellt: nach seiner sprachlichen Form; es soll das Wesen der Formulierungen geschildert werden (ihre geistig-seelischen Bedingungen), in denen sich das künstlerische Denken Rodins vollzog — nach seinem Inhalt; es sollen die Ideen selbst geschildert werden, die Rodin über Kunst geäußert hat.

Die Art und Weise des künstlerischen Denkens Auguste Rodins.

Die Art und Weise, in der sich das künstlerische Denken Auguste Rodins vollzog, erhellt sich umfassender aus den allgemeineren geistig-seelischen Bedingungen, die als selbstverständliche Voraussetzungen des Künstlerischen auch natürlich ein künstlerisch-theoretisches Denken bestimmen: es seien deshalb in einer Übersicht die geistig-seelischen Bedingungen und Voraussetzungen für das künstlerische Denken des 19. Jahrhunderts und des ihm zeitlich nächsten 18. Jahrhunderts vergegenwärtigt.

Der Charakter der französischen künstlerisch-theoretischen Einstellung erweist im 18. und 19. Jahrhundert notwendig eine ziemlich eindeutige Kohärenz. Die Rationalität des 17. Jahrhunderts, die in der künstlerischen Auseinandersetzung die klare logisch bewußte Formulierung als Mittel zur Materialisierung ihrer künstlerischen Ideen erstrebte, blieb auch in den folgenden Jahrhunderten unveräußerlicher Bestandteil des französischen künstlerischen Denkens. Soweit es aber doch zu einer Wandlung im französischen künstlerischen Denken kam, lag diese nicht in einer dramatischen Erneuerung ihrer immanenten Methodik, sondern vielmehr in einer fast unmerklichen Differenzierung der theoretischen Einstellung. Mochte sich diese selbst in ganz wenigen Fällen zu einer für das französische künstlerische Denken ungewohnten Besonderheit des künstlerischen Bekenntnisses steigern, so vermied sie doch immer wieder, ihre traditionell gebundene konstante Grundhaltung zu erschüttern. Die geistig-seelischen Bedingungen und damit die Besonderheit des französischen künstlerischen Denkens differenzierten sich wohl — die Möglichkeit einer Differenzierung gestattet ja erst Entwicklung des Künstlerischen, gestattet erst „Kunstgeschichte" — aber alle Wandlungen des französischen künstlerischen Denkens wurden immer auf eine Ebene zurückgeführt: auf die sichere Ebene ihrer rationalen Erziehung. Nur darf diese rationale Erziehung nicht als kurzsichtige Einengung künstlerischer Problematik gesehen werden, sondern als eine äußerst elastische Fähigkeit, die Gesetzmäßigkeit einer künstlerischen Grundhaltung unter allen Umständen aufrechtzuerhalten und zu bewahren.

Gerade die Mitte des 18. Jahrhunderts eröffnet eine fruchtbare Perspektive für die geistig-seelische Bedingtheit des französischen künstlerisch-theoretischen Denkens. In der ästhetischen Gesinnung Charles Batteux' vereinigen sich synthetisch alle jene Elemente, die das Wesen des künstlerischen französischen Denkens ausmachen: eine primär logische Anschauung, aber auch gleichzeitig eine Empfänglichkeit für die Bedeutung des Emotionalen, das als subjektive Komponente der künstlerischen Haltung einen gewissen Ausgleich gegen eine allzu einseitige rationale Erziehung verbürgt. „Un coeur qui se révolte contre les lumières de l'esprit, un esprit qui condamne les mouvements du coeur, ne peuvent produire qu'une sorte de guerre intestine qui empoisonne tous les instants de la vie. Pour assurer le concert de ces deux parties de notre âme, il faudrait être aussi attentif à former le goût que l'on est à former la raison [1]). (Ein Verständnis dieser Formulierung Charles Batteux' ergibt sich erst aus der Definition des „goût". Bei Batteux erscheint „goût" als gefühlsbedingtes Element, „goût" wird definiert als „la facilité de sentir le bon, le mauvais, le médiocre" [2])). So entwickelt sich die ästhetische Gesinnung Charles Batteux' aus einer harmonischen Ergänzung von Rationalem und Emotionalem. Das Rationale nicht als ausschließliche Qualität des künstlerischen Denkens, Urteilens, Wollens gefordert — das Emotionale nicht als belanglos im künstlerischen Denken, Urteilen, Wollen einfach übersehen, sondern beides als Funktion gedacht: aus dieser Totalität der ästhetischen Gesinnung widerspiegelt sich um die Mitte des 18. Jhdt. rückblickend die Bedeutung des Rationalen besonders im 17. Jahrhundert, das sich ja dann ebenfalls bis ins 19./20. Jahrhundert als wesentlicher Faktor des französischen künstlerischen Denkens erweist, und vorausschauend die Bedeutung des Emotionalen, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stärker hervortritt, um im 19. Jahrhundert gelegentlich als integrierender Bestandteil künstlerischen Denkens Geltung zu finden.

Das Emotionale, das uns besonders im Hinblick auf Auguste Rodin Rodin stärker anzugehen hat, tritt aber schon selbst im 17. Jahrhundert bei einem fast ausschließlich rational orientierten künstlerischen Denken sichtbar in Erscheinung. So faßt A. E. Brinckmann die künstlerische Einstellung Perraults in folgender Formulierung zusammen: „An Stelle des Dogmas tritt ein versöhnender Eklektizismus, der sein subjektivisches Grundelement auch weiterhin bei der Verwendung des

[1]) Charles Batteux, L'Esprit des beaux arts réduit à un même principe, Paris, Durand, 1747.

[2]) ders. S. 57.

Gewählten nicht ausschaltet. Perrault gibt kein Gesetz, sondern ein Schema, das zum individuellen Leben erweckt sein will“ [3]). — — — Das Emotionale ist ja überhaupt unerläßlich als bewegendes, treibendes Moment des künstlerischen Denkens und Vorstellens: es aktiviert ein künstlerisches Denken erst zum Prozeß, durch den allein ein Resultat erreicht werden kann. Und so kann das Emotionale auch selbst in der französischen künstlerischen Denk-, Seh- und Vorstellungsweise nicht indifferent verharren, nur weil das endgültige Resultat ein absolut rational-logisches zu sein scheint. Denn das ist allein das Typische am französischen künstlerischen Denkprozeß: es beschließt einen bewegten Prozeß durch ein logisches Resultat. Der künstlerische Denkprozeß an und für sich selbst ist auch im Französischen, was er durch sein prozeßhaftes Moment nur sein kann: bewegte Entfaltung von künstlerischen Denkinhalten. Aber da das Resultat eines künstlerischen Denkprozesses selbst erst eigentlich die endgültige formulierte Darlegung verlangt, erweckt das theoretische künstlerische französische Denken in seinen ausgesprochen logischen Folgerungen den Eindruck des ausschließlich Rationalen. Und nur in Sonderfällen erscheint auch in der Formulierung selbst der Hinweis auf die Präsenz des Emotionalen, das sich trotz rational-logischer Überschichtung der endgültigen Schlußfolgerungen einen beschränkten Sonderwert bewahrt.

Das Resultat des französischen künstlerischen Denkens ein rationales. Diese besondere Artung erklärt auch die großartige Selbständigkeit der französischen Kunst gegenüber dem italienischen Barock im 17. Jahrhundert. Nicht, daß das französische künstlerische Denken von der ungeheuren Dramatik des italienischen Barock unberührt blieb — der Konflikt Perrault-Bernini beweist die Empfänglichkeit für die italienischen Werte — aber das französische künstlerische Denken mußte notwendig seinem immanenten Gesetze folgen: dieses ging nicht gleichgültig am italienischen Barock vorbei, sondern bezwang die Macht des italienischen Barocks durch die Konsequenz rationaler Folgerungen, die die französischen Eigenwerte rücksichtslos durchzusetzen vermochten. Methodik, Dogmatik, Konventionalität, Logizität — diese Eigenschaften der theoretischen Erörterung des 17. Jahrhunderts sind nicht Produkte eines schwächlichen intellektuellen Raisonnements, sondern notwendige Erscheinungen der französischen durchaus bewegten künstlerischen Auseinandersetzung, die in der widerspruchslosen Logizität die absolute Sicherstellung ihrer Maximen herzustellen vermochte. Es ist das Geheimnis des französischen

[3]) A. E. Brinckmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin Neubabelsberg, Akademische Verlagsbuchhandlung Athenaion, 1922, S. 229.

künstlerischen Denkens, daß es sich durch Logizität immer wieder in einer klaren Selbstsicherheit zu dem dogmatischen Glauben durchringt, es gäbe im künstlerischen Bereich so etwas wie absolute Gesetzmäßigkeiten — „des loix absolues“ [4]) meint Jacques François Blondel noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wo aber ein künstlerisches Denken, das sich reflektiv bildet und aufbaut, ein Absolutes als kritischen Maßstab annimmt, muß ein solches Denken die größte Überzeugungskraft besitzen — es muß dogmatisch sein: denn das Absolute kann keinen Widerspruch erleiden, ohne selbst hinfällig zu werden. Aus dieser Widerspruchslosigkeit ergibt sich folgerichtig die gleichmäßige Haltung des französischen künstlerischen Denkens, das durch den Zwang unabweisbarer Logizität notwendig sich immer gleichen Werten zuwenden muß. Und so stark sich auch das französische künstlerische Denken nuancieren kann, ihre einheitlich rationale Tendenz muß sie als allgemeingültigen Wert auf Grund ihrer innersten geistigen Struktur in allen Jahrhunderten vortragen.

„L'on s'est entretenu sur les propositions que l'on pourroit trouver dans l'architecture pour parvenir à une parfaite et unique beauté qui pust estre suivie de tous les ouvriers et estre agréable à tout le monde“ [5]). Die Rationalität des 17. Jahrhunderts erscheint hier als dogmatischer Wille einen Kanon zu finden, der allen gemeinsam sei. Diese Tendenz als Folgerung eines sukzessiven logischen Denkens führt auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo eine stärkere Aktivierung des Emotionalen zu beobachten ist, zu denselben strengen allgemeingültigen, absoluten Schlüssen mit der Absicht, eine künstlerische Haltung endgültig zu determinieren. „Tout art, toute science a un objet déterminé. Pour porvenir à cet objet, toutes les routes ne sauroient être également bonnes; il n'y a qu'une qui mene directement au but; et c'est cette route unique qu'il faut connoitre. En toutes choses, il n'y a qu'une maniere de bien faire. Qu'est-ce que l'art? Sinon cette maniere établie sur des principes évidens et appliquée à l'objet par des préceptes invariables“ [6]). Wie mächtig diese rational-logischen Absichten noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren, beweist die Art ihrer Einstellung zur breiteren Öffentlichkeit: sie wurden noch ganz aus dem Geiste der konventionell-gesellschaftlichen Ordnung des 17. Jahrhunderts gefaßt. „Tous les arts libéraux n'augmentent d'estime ou de valeur qui'à raison des

[4]) Jacques François Blondel, Architecture Françoise Paris, Jombert, 1752, S. 23.

[5]) Procès-verbaux de l'Académie Royale d'Architecture, herausg. v. d. Société de l'Histoire de l'Art. Paris 1912, Bd. II, S. 136.

[6]) Anton Laugier, Essai sur l'Architecture, Duchesne, Paris 1753, Préface.

conventions établies dans la société" [7]). Die Beziehung des Künstlerischen zu allgemeinen Konventionen als unerläßliche Voraussetzung künstlerischer Gestaltung gefordert.

Allerdings läßt gerade die strenge und allgemeine konventionelle Bindung der systematisch eroberten Postulate in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach, um in der Subjektivität individueller Gesinnungen eine scheinbare Bereicherung zu erfahren. Das Emotionale war schon bei Batteux in stärkerem Maße mitbestimmender Faktor künstlerischer Haltung. Laugier erkennt die Gefahr einer unmethodischen und unkonventionellen Denkweise und sieht einen Verfall voraus: „. . . le siècle passé a produit en fait d'Architecture des chefs-d'oeuvre dignes des meilleurs temps. Mais au moment que nos touchions à la perfection, comme si la barbarie n'avoit par perdu sur nous tous ses droits, nous sommes retombés dans le bas et le défectueux. Tout semble nous menacer enfin d'une décadence entière" [8]). Aber selbst Laugier, dessen künstlerische Denk-, Seh- und Fühlweise zum Teil noch in der Tradition des 17. Jahrhunderts steht, schaltet das subjektiv-emotionale Element nicht völlig aus — seine vorwiegend gefühlsbedingte Kritik der Gartenanlage von Versailles verkennt den rational-konstruktiven Willen des 17. Jahrhunderts; seine Aufforderung: „mais jugeons-en par sentiment" [9]) entwickelt eine künstlerische Gesinnung, wie sie sich nach 1800 in einem scheinbaren Vergessen der französischen Tradition kristallisiert. Die Sicherheit der optischen Anschauung läßt nach. Das formale Denken schwankt zwischen romantischen Anschauungen oder nüchternen technischen Erwägungen (Durand!). Die rationalen Maximen büßen ihre Überzeugungskraft ein — das traditionell gesicherte französische Denken scheint in Frage gestellt zu werden. Und so sehr eine subjektive undogmatische Denkweise im 18. Jahrhundert für das malerische Denken der Watteau, Boucher, Fragonard eine fruchtbare war, für das architektonische Denken bedeutet sie besonders nach 1800 einen furchtbaren Verlust. Das Emotionale als Triebfeder subjektiver Einstellung wird in dem Augenblick für das französische künstlerische Denken zur Gefahr, wo der künstlerische Prozeß nicht mehr bewußt geleitet wird, sondern triebhaft instinktiv seinem unerwarteten Verlauf überlassen wird. „Der Gegensatz zwischen französisch-klassischer Auffassung und klassizistischer geht äußerst tief. Im letzten Drittel des

[7]) Jacques François Blondel, Cours d'architecture, Introduction, Bd. I, Desaint, Paris 1771.
[8]) Anton Laugier, Essai sur l'architecture, Paris, Duchesne, 1753, S. 6 f.
[9]) ebda. S. 277.

18. Jahrhunderts hat die Revolution stattgefunden, die zwei Geisteswelten scheidet . . . die Form hat keine andere Funktion als der Träger von Gedanken, der Vermittler von Stimmungen zu sein, Empfindungen zu erwecken, die jenseits des bildsamen Stoffes liegen, die die Materie nicht in sich selbst einschließen“ [10]). Für einen Augenblick gibt die französische künstlerische Gesinnung unter dem Einfluß einer romantischen Gesamtsituation die Leitlinie ihres Denkens auf. Das Emotionale überwiegt — die Macht ihrer rationalen Postulate scheint gebrochen.

Le même sentiment qui lui a inspiré [dem Menschen] des hymnes, lui a fait adopter des symboles, des secrets, des lieux parlants et dignes pour, en commun, se consulter, s'instruire, épancher son coeur et prouver ostensiblement et solennellement son amour“ [11]). Das seelisch-gefühlsmäßige Moment, das die französische künstlerische Gesinnung durchaus nicht verleugnet, aber nur zulassen will in einer bewußt beherrschten Form, artet in Sentimentalität aus. Das ist das Eigentümliche! Nicht die Echtheit emotionaler Spannungen, sondern die Besonderheit einer fragwürdigen historischen Situation prägt die Artung der psychischen Qualität in der französischen künstlerischen Gesinnung nach 1800, deren scheinbare Wandlung nur verständlich ist aus gesamteuropäischen Situation: die Durchsetzung einer fast erschöpften künstlerischen Vorstellungskraft mit der Selbstgefälligkeit sentimentaler Wallungen, Stimmungen, Empfindungen ohne die Basis einer wirklichen künstlerischen Substanz ist bedingt durch die europäische Romantik. [Das, was aber im französischen künstlerischen Denken bald überwunden wurde, dank seiner wirksamen Tradition, wurde ja zur besonderen Tragik im deutschen künstlerischen Denken. Der uns heute so geläufige und schließlich auch selbstverständliche Gedankengang, die verstandene Analyse einer formalen Gegebenheit kann erst eine seelisch-geistige Substanz erklären, ist von Schinkel nicht erkannt werden. Darum jenes seltsame Phänomen einer fast maßlosen emotionalen Erregtheit, die nicht an der Form visuell verweilen kann und will, sondern auf das Geistige zueilt, um in einer vermeintlichen Unmittelbarkeit dieses Geistige als „Idee“ spontan zu erfassen. So kristallisieren sich bei Schinkel Ansichten, die adäquat den Formulierungen Coussins entsprechen. „Die höhere Herrschaft über die Natur, wodurch der Widerstrebenden das majestätische Gepräge

[10]) Emil Kaufmann, Die Architekturtheorie der franz. Klassik und der Klassizismus. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 44, S. 225. Walter de Gruyter & Co. — Berlin und Leipzig 1924.

[11]) J. A. Coussin, Du génie de l'architecture, Paris 1822, S. 3.

der Menschheit als Gattung, das der Ideen aufgedrückt wird, diese Herrschaft ist das eigentliche Wesen der schönen Künste. Sie ist das Werkzeug der Ewigkeit der Ideen [12]). Kunst am wenigsten ein optisches Erlebnis, sondern vorerst ein ideologisches, moralisches oder emotionales — diese romantische Auffassung als allgemein europäische Erscheinung verführt auch die konservative französische künstlerische Gesinnung zu Bekenntnissen, zu denen sie sich innerhalb ihrer eigenen Sphäre kaum entschlossen hätte: „ . . . enfin l'utilité qui doit être le point de vue de l'art, c'est l'utilité morale" [13]). Mit dieser Verwechslung ethischer Maximen und ästhetisch optischer Anschauung ist jeder künstlerischen Gestaltung die grundlegende Voraussetzung genommen. Es erscheint wie eine letzte Korrektur, als Cézanne um 1900 mit wirklichem künstlerischen Verantwortungsbewußtsein gewissenhaft die schlichte Rückkehr zum optischen Erleben forderte. „Le littérateur s'exprime avec des abstractions, tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions" [14]). Eine klare schlichte logische Auseinandersetzung vor dem konkret gegebenen optischen Anschauungsmaterial, das war und wird immer sein ein der französischen künstlerischen Gesinnung dauernd immanentes Gesetz.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts orientiert sich das französische künstlerische Denken wieder nach seinen wesenhaften Eigenschaften: Logik, Systematik, Tradition. Innerhalb der geistig-seelischen Ganzheit dominiert wieder das Rationale. Immerhin bewahrt sich auch die Bedeutung des Emotionalen im Sinne einer subjektiven Freiheit und im Sinne einer stärkeren Dynamik des inneren psychologischen Geschehens. Die Wirkung der Beteiligung des Emotionalen an der künstlerischen Denk-, Seh- und Vorstellungsweise lag in einer größeren Bewegtheit und Lebendigkeit der künstlerischen Auseinandersetzung, in einer Distanzierung von allzu akademischen Dogmen, in einer Skepsis vor zu bewußter Analytik. Allerdings muß gerade im 19. Jahrhundert der Bedeutungsgrad des emotionalen Elementes genau getroffen werden: es war beteiligtes, aber nicht richtunggebendes Element des künstlerischen Prozesses. Das Rationale blieb die Dominante.

---

[12]) Karl Friedr. Schinkel, Briefe, Tagebücher, Gedanken, herausg. von Hans Mackowsky, Berlin 1922, S. 192.

[13]) Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, Quatremère de Quincy, Paris 1815, S. 12.

[14]) Paul Cézanne, Correspondance Éditions Bernard Grasset, Paris 1937, Brief vom 26. Mai 1904 an Émile Bernard, S. 262.

Das aufschlußreichste Verhältnis zwischen Rationalität und Emotionalität ergibt sich bei Eugène Delacroix. Die formalen Abstraktionen werden logisch konsequent erzwungen (mit strenger Systematik wird das Farbproblem seiner Lösung entgegengeführt) — der Denkprozeß selbst aber ist emotional bewegt und dramatisch und vermeidet einengende Methodik. „Qu'un homme de talent, qui veut fixer les pensées sur les arts, les répande à mesure qu'elles lui viennent; qu'il ne craigne pas de se contredire; il y aura plus de fruits à recueillir au milieu de la profusion de ses idées, même contradictoires . . ." [15]). Eine ähnliche Ansicht über den künstlerischen Vorstellungsprozeß äußert Odilon Redon, wenn auch das künstlerische Denken Redons nicht verallgemeinert werden darf. „Tout se fait par la soumission docile à la venue de l'inconscient. L'esprit d'analyse doit être prompte quand il paraît. Mais après, il importe assez peu de s'en souvenir, puisque à chaque oeuvre, à chaque ouvrage, il nous propose un problème différent" [16]). Hier erfährt die Entfremdung von rationeller Bewußtheit ihre äußerste Steigerung. Die Unbedingtheit reflexiver Konzeptionen überzeugt nicht mehr, Redon liebt den künstlerischen Vorstellungsprozeß in seiner instinktiven Aktion und will ihn nicht als Extrakt intellektueller Formulierungen. So wenig Redon als typisch angesehen werden kann, so ist es dennoch wichtig, eine Einstellung wie die Redons als möglich im französischen künstlerischen Denken zu sehen. Hier offenbart sich eine innere Spannkraft und Dramatik, die auch ganz allgemein für das französische künstlerische Denken von höchster Bedeutung ist (vgl. S. 73).

Abgesehen von den geistig-seelischen Werten wie denen von Odilon Redons, kristallisieren sich aber in viel stärkerem Maße im 19. Jahrhundert die konstanten geistigen Werte der französischen künstlerischen Gesinnung: der Wert der Tradition, der Sinn für logischen Verlauf der künstlerischen Auseinandersetzung, die Schätzung eines hellen rationalen künstlerischen Bewußtseins. Unter diesen Gesichtspunkten steht die Entwicklungslinie Delacroix—Seurat. „Es soll im Nachfolgenden der Versuch gemacht werden, nicht die Verdienste dieser Maler (der Neo - Impressionisten) hervorzuheben, sondern lediglich darzutun, daß ihre ganze so verschrieene Methode keineswegs so außergewöhnlich ist, sondern sogar in gewissem Sinne

[15]) Eugène Delacroix, Journal vom 1. Nov. 1852, hrsg. v. Paul Flat, Paris 1893. Plon-Nourrit, Bd. II, S. 130.

[16]) Lettres d'Odilon Redon, 1878—1916, Paris und Brüssel, G. van Oest u. Co. 1923, S. 34.

eine traditionelle und normale Entwicklung bedeutet, daß sie bis auf Einzelheiten von Eugène Delacroix nicht bloß vorausgefühlt, sondern auch schon formuliert wurde, und daß sie nur eine notwendige Folge ist des Impressionismus selbst“ [17]). Eine künstlerische Entwicklung mit der Notwendigkeit einer kausalen Folge zu beobachten, zu verstehen, zu definieren und selbst aktiv zu übernehmen — diese Geradlinigkeit drückt französisches künstlerisches Sehen, Wissen, Schaffen aus. „... l'art n'est plus alors ce que le croit le vulgaire, c'est à dire une sorte d'inspiration qui vient de je ne sais où, qui marche au hazard, et ne présente que l'extérieur pittoresque des choses. C'est la raison elle-même ornée par le génie, mais suivant une marche nécessaire et contenue par des lois supérieures“ [18]). Die Kongruenz von Rationalem und Künstlerischem — künstlerische Gestaltung als linear fortgesetzte Entwicklung: diese Anschauung kristallisiert sich auch bei einem leidenschaftlichen Temperament wie dem Eugène Delaxcroix': „Tout est, en art surtout, théorie développée et appliqué au contact de la nature“ [19]). Die künstlerische Form eine materialisierte Umsetzung theoretischer Reflexion — mit dieser Maxime bindet sich Cézanne an das innerste Wesen französischen künstlerischen Denkens. „Dans l'art comme dans la nature, ce que nous sommes tentés de prendre pour des nouveautés n'est au fond qu'une continuation modifiée“ [20]). Alle Wandlung im Künstlerischen als Kontinuität, die sich modifizieren, aber nicht ändern kann, zu fassen: in dieser Denkrichtung verläuft auch die bewegte französische künstlerische Auseinandersetzung des 19. Jahrhunderts.

Die geistig-seelische Struktur, so wie sie die französische theoretische Einstellung des 17., 18. und 19. Jahrhunderts bestimmt und beherrscht, liegt in einer Konstanz. Das Wesen dieser Konstanz zeichnet sich aus weniger durch eine absolute Gleichmäßigkeit — das bedeutete ja eine unfruchtbare Beharrung — es zeichnet sich vielmehr aus durch die Kontinuität eines dauernden Ausgleichs. Das französische künstlerische Denken blieb wie im 17. Jahrhundert auch im 18. und 19. Jahrhundert rational, aber es war frei genug, die rational logische, ökonomisch disziplinierte Einstellung zuweilen einzutauschen gegen ein emotional bewegtes künstlerisches Denken

[17]) Paul Signac, Von Eugène Delacroix zum Neo-Impressionismus. Karl Schnabel-Verlag 1908, S. 9.

[18]) Eugène Delacroix, Journal, hrsg. v. Paul Flat, Paris 1893. Plon-Nourrit et Co., Bd. I, S. 365.

[19]) P. Cézanne, Correspond., Ed. Bernard Grasset, Paris 1937, S. 254.

[20]) Aug. Renoir i. d. Gesprächen mit Ambroise Vollard. Ambroise Vollard, De la vie et l'oeuvre de Pierre Aug. Renoir, Vollard, Paris 1919, S. 40.

— war frei genug, selbst eine extreme Anschauung zuzulassen. Die Vielheit ist vorhanden, aber sie wird bestimmt durch Konvergenz der Entwicklungslinien. Über alle Sonderheiten hinweg forderte das französische künstlerische Denken immer wieder das einheitliche rationale Wesen ihrer künstlerischen Denk-, Seh- und Fühlweise. Die Mannigfaltigkeit liegt im Verwandten, aber nicht im Gegensätzlichen. Nicht Reichtum einer dauernden Mutation, sondern Reichtum der Nuancierung eines konstanten Charakters. Reichtum der Nuance: das ist auch der Gradmesser für den besonderen Charakter der Fassungen, Gattungen, Äußerungsformen, in denen sich das französische theoretische Denken zur Formulierung brachte.

Die theoretischen Gattungen des 18. Jahrhunderts sind zum großen Teil abhängig vom 17. Jahrhundert: sehen wir also unter diesem Gesichtspunkt im 17., 18. Jahrhundert einen einheitlichen Übergang, so gehören beiden Jahrhunderten gleiche Gattungsarten an. Im 17. und 18. Jahrhundert entstehen die bekannten Cours. Cours d'Architecture von Augustine Daviller, François Blondel, Jacques François Blondel, Cours de Peinture von Roger Depiles. Reflexiv das technische Detail wie den formalen Begriff erörternd, sind die „Cours" typisch für das 17. und 18. Jahrhundert: theoretische Äußerungsformen eines breiten umfassenden künstlerischen Denkens, das sich auf logisch-methodischer Grundlage bewußt erobert, was als Postulat künstlerischen Denkens zu gelten hat. Nicht was gedacht werden könnte, sondern was gedacht werden soll — in diesem Streben zu einem absoluten künstlerischen Ziel versucht ein rationales künstlerisches Denken so gewissenhaft wie möglich Einblick in jedes Detail zu gewinnen. Sie vermeidet daher gern das Teilgebiet einer einzelnen künstlerischen Problemstellung und pflegt die umspannende Einheit. „. . . à faire un tout" [21]) — das ist der Grundzug der „Cours" des 17. und 18. Jahrhunderts.

Weniger umfassend als die „Cours", doch ihnen verwandt in der Behandlung von ästhetischer Anschauung und der formalen Gestaltung selbst, sind die „traités": Nouveau traité de la perspective von Jean Courtonne, Traité du Beau essentiel von Charles Etienne Briseux. Mit den „Cours" und „Traités", die hier nur als Äußerungsformen betrachtet werden, stehen Abhandlungen im engen Zusammenhang, die sich ausschließlich einem rein begrifflich theoretischen Denken widmen: L'Esprit des Beaux arts réduit à un même principe von Charles Batteux, L'Esprit des beaux arts von Pierre Estève. Die Fassung dieser Werke ist nicht nur ihrem Inhalt nach,

[21]) Roger Depiles, Cours de Peinture, Paris 1708, Jacques Estienne, S. 302.

sondern auch ihrer Form und Methodik nach bestimmt von dem Element, das sich als Dominante des französischen künstlerischen Denkens erweist: lineare Rationalität.

Die Geschlossenheit der „Cours" und „Traités" findet allerdings im 18. Jahrhundert eine gewisse Auflösung: das weniger systematische, aber noch zielsichere Essai, das persönlichere, aber weniger konventionell gebundene Journal, das momentane weniger raisonierende Gespräch entstehen als Äußerungsformen, die in der Atmosphäre einer gemilderten Unbedingtheit künstlerischen Denkens gedeihen konnten. Die Essais von Laugier, Formey, die Briefe, Gespräche, Aperçus Watteaus, Fragonards, Bouchers beruhen als sprachliche Ausdrucksform auf einer weniger strengen und systematischen künstlerischen Gesinnung. Sie finden ihre literarischen Parallelen in der „Correspondance littéraire" von Grimm, in den Briefen von Diderot, Galieni. Das „à faire un tout" wird übernommen von einem „frayer la route" [22]). Die Geschlossenheit der Äußerungsformen des 17. Jahrhunderts löst sich — das Emotionale als psychologische Ursache wirkt sich aus. Gerade diese Freiheit in der Äußerungsform leitet über zu der Art sprachlicher Objektivierung künstlerischer Auseinandersetzungen des 19. Jahrhunderts. Wir betonen die Freiheit in der Äußerungsform und denken dabei nicht an eine Freiheit etwa des künstlerischen Bekenntnisses selbst. Die Äußerungsarten in den bedeutenden Tagebüchern, Gesprächen, Briefen, Aperçus des 19. Jahrhunderts sind vehement und impulsiv — das Ziel der Auseinandersetzung richtet sich aber nach den gleichen immanenten französischen Grundwerten, die in den Formulierungen Cézannes, Delacroix, Seurats, Renoirs zum Ausdruck kommen.

Die Äußerungsformen des 19. Jahrhunderts, — Gespräch, Tagebuch, Einfall, Brief — Entretien, Journal, Aperçu, Lettre, — gehen auf folgende Ursachen zurück: größere Bewegtheit der künstlerischen Auseinandersetzung, die sich in der Unmittelbarkeit eines Gesprächs, Briefs, Aperçus, spontan äußern will, Verzicht auf eine breit angelegte Systematik, eine Erscheinung, die schon im 18. Jahrhundert spürbar wird, — Hang zur Resignation vor einer konventionell öffentlichen Haltung: beide Erscheinungen führen ebenfalls zu einer gewissen Flucht in die intime persönliche Auseinandersetzung.

„Une chose est ennemi de mon repos: je ne suis point un homme de société. J'aurais voulu surtout n'être vivant que dans mon atelier. Je veux entreprendre de m'isoler et puis surprendre et frapper

[22]) Ant. Laugier, Essai sur l'Architecture, Duchesne, Paris 1753, Préface.

fort“ [23]). Die Haltung Ingres gilt für das ganze Jahrhundert. Und wir haben mit Absicht Ingres gewählt: Ingres, der am ehesten die Neigung zur breiten öffentlichen Verbundenheit zeigte. „Allez au Louvre. Mais après avoir vu les grands maîtres qui y reposent, il faut se hâter d'en sortir et vivifier en soi, au contact de la nature, les instincts, les sensations d'art qui résident en nous“ [24]). Bei Ingres eine Isolierung — bei Cézanne ein Für-und-Mitsichselbst-Sein, ein „vivifier en soi“. Die Distanz Cézannes vor aller Konvention beruht weniger auf der Furcht einer zu oberflächlichen Lösung des künstlerischen Problemes als vielmehr auf jenem Grundgesetz des 19. Jahrhunderts, das künstlerische Auseinandersetzung im intimen persönlichen Umkreis sucht. „... isolé comme je suis, je vis bien plus souvent dans mon esprit avec le passé qu'avec ce qui m'entoure. Je n'ai nulle sympathie pour le temps présent, les idées qui passionnent mes contemporains me laissent absolument froid; mes souvenirs et toutes mes prédilections sont pour le passé et toutes mes études se tournent vers les chefs-d'oeuvre des siècles écoulés“ [25]). Auch bei Delacroix eine selbstgewählte Isolierung, die in der Selbstbegrenzung des eigenen Ichs eine künstlerische Problematik durchdenkt und löst. Den Ausblick auf eine konventionelle Teilnahme seines künstlerischen Ringens hat sich Delacroix nicht gewährt: so sehr auch sein einsames künstlerisches Wollen später auf ein breites gemeinsames Verständnis stieß. — Die stärkere Isolierung, die Distanz vor der zu schnell verallgemeinernden Konvention beschränkt die theoretische Erörterung des 19. Jahrhunderts auf die Intimität persönlich gehaltener Reflexionen. Diese Intimität führte notwendig zu intimen Äußerungsformen: Tagebuch, Brief, Gespräch.

„Faire des traités sur les arts ex professo, diviser, traiter méthodiquement, résumer, faire des systèmes pour instruire catégoriquement, erreur, temps perdu, idée fausse et inutile“ [26]). Hier die Abweisung einer breiten Systematik. „Die Kritiker, welche meine Bilder sehen und beurteilen, können nicht wissen, daß ich beim Malen mich nicht von einer bestimmten Richtung leiten lasse, obwohl ich mein Möglichstes tue, das Ziel, welches ich vor Augen habe, zu erreichen,

---

[23]) Dominique Ingres, D'après une correspondance inédite, hrsg. von Boyer d'Agen, Daragon, Paris 1909, S. 85 ff.

[24]) Paul Cézanne, Correspondance Édition Bernard Grasset, Paris 1937, Brief an Charles Camoin, S. 255.

[25]) Eugène Delacroix, Journal, hrsg. v. Paul Flat. Plon-Nourrit, Paris 1893, Bd. II, S. 151.

[26]) Eugène Delacroix, Journal v. 1. Nov. 1892, Paris 1893. Plon-Nourrit, Bd. II, S. 130.

aber unabhängig von jeder Methode“ [27]). Trotz der unfranzösischen künstlerischen Gesinnung Millets widerspiegelt seine Anschauung über den Verlauf des künstlerischen Prozesses doch eine für das 19. Jahrhundert typische Einstellung: klare Zielsicherheit einerseits, Unabhängigkeit von jeder beengenden und begrenzenden Methodik andererseits. — Und so ergibt sich auch aus der Abweisung einer breiten Systematik und Methodik die Form des intimen Bekenntnisses in der Gestalt von Brief, Gespräch oder Tagebuch. — Man übersehe dabei nicht, daß in dem Sondercharakter der theoretischen Äußerungsformen durchaus der Grundcharakter der französischen künstlerischen Gesinnung bewahrt bleibt: das ist das Eigentümliche der theoretischen Auseinandersetzung des 19. Jahrhunderts. Die Tagebücher, Gespräche, Briefe, Aperçus Ingres', Delacroix', Millets, Renoirs, Manets, Cézannes, Redons haben als Äußerungsform einen anderen Ursprung als den der rationalen Systematik — sie haben als Ursprung eine intime und innerlich erregtere emotionale psychische Situation — als Inhalt offenbaren sie wiederum den Grundcharakter des französischen künstlerischen Denkens: Logizität (vgl. S. 18 f). Form und Inhalt gleiten hier nicht gleichwertig ineinander über, sondern führen als Form und als Inhalt eine Sonderexistenz. Das zu unterscheiden ist unablässig für die Erkenntnis der künstlerischen theoretischen Einstellung des 19. Jahrhunderts.

Die Art und Weise des theoretischen Denkens, wie sie Auguste Rodin zugehört, erhellt sich aus den eben ausgeführten Zusammenhängen. Allerdings ordnet sich die künstlerische Denkart Auguste Rodins nicht mit lückenloser Selbstverständlichkeit in diese Zusammenhänge, wenn sie auch mit vielen Erscheinungen dieser Zusammenhänge zu verbinden ist. Die geistig-seelische Struktur Auguste Rodins ist nicht einfach genug, um sich aus der Kontinuität des französischen künstlerischen Denkens, Fühlens, Wollens sofort wie ein Glied aus einer Kette zu entwickeln. Die geistig-seelische Struktur Auguste Rodins ist komplex: ihr gegenüber ist es notwendig, das Variable der französischen Denk-, Seh- und Fühlweise als Perspektive zu fassen — nicht das Konstante.

In den verschiedensten Äußerungsformen stellt sich das künstlerische Denken Auguste Rodins dar: in breiterer Ausführlichkeit im Gespräch, skizzenhaft andeutend im Brief, flüchtig in der Notiz, ja es erscheint selbst in der geschlosseneren Fassung des Buches — wobei in den Gesprächen die künstlerischen Anschauungen Auguste

[27]) Jean François Millet, Ein Künstlerleben in Briefen. Hrsg. v. Hans Wolf, Voigtländers Verl. Lpz. 1913, S. 32.

Rodins am stärksten zur Geltung kommen. Die Gespräche, wie sie von Judith Cladel, Dujardin-Beaumetz, Paul Gsell, Aurel, Gustave Coquiot, Anthony Ludovici festgehalten wurden, kristallisieren am überzeugendsten Eigenart der künstlerischen Anschauungen Auguste Rodins. Die Briefe, wie sie z. B. gerichtet sind an Gustave Geffroy, Octave Mirbeau, Stephenson, Henley, Sackvill West, Eugène Carrières usw. zeigen mehr die Geistigkeit und des Seelentum Auguste Rodins als seine Einstellung zu künstlerischen Anschauungen. Die zahllosen Notizen Rodins erreichen nur in sehr beschränktem Maße schärfere Formulierungen künstlerischer Anschauungen — sie sind eher schemenhafte Ahnungen und Phantasien als klare Einsichten; sie offenbaren Auguste Rodin in seinem inspirativen Wesen, sie sind eine unmittelbare Wortwerdung von Begeisterungen, Gefühlen, Stimmungen, aber befinden sich absolut jenseits disiziplinierter Überlegungen: mehr rauschhafte Einfälle als bewußte Formulierungen. Und wo sich das künstlerische Denken Auguste Rodins in der geschlosseneren Fassung des Buches konzentriert, wie in den „Cathédrales de France", erhalten wir auch keine Systematik, sondern nur eine lose Kettung künstlerischer Erlebnisse und formulierter Anschauungen. Nirgends allerdings wie in den „Cathédrales de France" sind die weiten künstlerischen, geistig-seelischen Spannungen Auguste Rodins so dicht vereinigt: sie enthalten seine ganze Denk-, Seh- und Fühlweise von den Seligkeiten und Verzückungen seiner leidenschaftlichen Seele bis zu den stillen Regungen seines reichen Gefühls, vom feierlich-künstlerischen Erleben bis zur nüchternen künstlerischen Abstraktion, vom tieferen weltanschaulichen Gedanken bis zum Verweilen am schlichten alltäglichen Geschehen. Aber all diese Fülle befindet sich nur in einem lockeren Beieinander, ohne beherrscht zu werden von einer ordnenden Bindung und Verknüpfung, so daß die künstlerischen Auschauungen zu keiner eigenen Bedeutsamkeit gelangen können, sondern in dem einmal begeisterten, einmal leisen Lyrismus seiner Meditationen nur gelegentlich mit schärferer Umrissenheit auftauchen.

Rein gradmäßig erscheinen also die künstlerischen Anschauungen Auguste Rodins am bedeutendsten in den Gesprächen. Nicht das intellektuelle Raisonnement von Traktat und Lehrbuch objektiviert die künstlerischen Anschauungen Auguste Rodins, sondern die Bewegtheit und Lebendigkeit des gesprochenen Wortes. Das aber zeigt, in welchen Situationen sich die künstlerischen Anschauungen Auguste Rodins aussprechen wollen: sie tragen sich vor abseits von methodischen Gesichtspunkten in der Unmittelbarkeit einer geistig-seeli-

schen Spontaneität. Diese Eigenart ist allen Äußerungen Auguste Rodins gemeinsam — seien sie nun breiter behandelt im Gespräch oder aphoristisch zerstreut in Notiz, Brief oder Buch. Diese Sonderheit des unmittelbaren Ausspruchs im Gespräch oder des fragmentarisch angedeuteten in der Notiz — immer geprägt von einem melodischen Lyrismus — ist bedingt durch die Sonderheit einer geistig-seelischen Struktur: das Übergewicht des Emotionalen bei Auguste Rodin verhindert eine stärkere Verdichtung seiner künstlerischen Anschauungen zu einer rationalen Übersicht. Von einer klaren Analytik wird oft abgesehen: an ihre Stelle tritt ein hinreißender, aber unsicherer Enthusiasmus. Ein bewußtes Sehen wird oft genug aufgegeben, an ihre Stelle tritt häufig ein verzücktes, aber dumpfes Meditieren. Eine leidenschaftliche Affektivität wird oft höher geschätzt als die Bewältigung der Materie durch eine sichere formale Zielsetzung.

Verfolgen wir an einigen Aussagen die Bedeutung des Emotionalen der künstlerischen Denkweise Auguste Rodins. „Le grand point est d'être ému, d'aimer, d'espérer, de frémir, de vivre. Être homme avant d'être artiste“ [28]): das Psychische wird als Primat des Künstlerischen gefordert. „Il faut que les grands sentiments prennent racine avec lenteur, se raisonnent et deviennent peu a peu parties intégrantes de la vie de notre sensibilité et de notre intelligence“ [29]): der „raison“ und der „sensibilité“, jenen koordinierten Elementen, die im 17. Jahrhundert ausschließlich das künstlerische Denken beherrschten, wird das Gefühl (sentiment), dessen Geltungsbereich sich schon auf das 18. Jahrhundert ausdehnt, als seelische Qualität gleichwertig zugeordnet. (Die ungeheure psychische Innervation ist ja Hauptkennzeichen der ganzen Plastik Auguste Rodins. „Les formes . . . ne doivent fournir à l'émotion qu'un prétexte à se développer indéfiniment“ [30]). Die Form nicht als Selbstzweck sondern als Mittel gefühlsmäßiger Wallungen, Stimmungen, Gefühle genommen. — Das Emotionale, von Auguste Rodin in seinem grenzenlosen Fließen bejaht und geliebt, konnte durch seine Intensität dem künstlerischen Denken Auguste Rodins nicht mehr dieselbe sichere Orientierung erweisen wie ein vorwiegend rationales künstlerisches Denken. Da die Hingabe an gefühlsbedingte Stimmungen, Wallungen, Erlebnisse dauernd das künstlerische Denken Auguste Rodins begleitet, vermag sich dieses nicht mehr als

[28]) Auguste Rodin, Testament, S. 6.
[29]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 118.
[30]) Auguste Rodin, Paul Gsell, L'Art, S. 213.

isolierte Gegebenheit zu objektivieren — und nur durch eine Interpretation kann sich das künstlerische Denken Auguste Rodins zu einer Gesamtschau bilden.

Das schließt nicht aus, daß ein rationaler Ordnungswille als integrierender Bestandteil dem künstlerischen Denken Auguste Rodins zugehört — erwähnten wir ja gleich im Anfang, wie Rodin die Notwendigkeit einer „intelligence" (ähnlich dem raisonnement des 17., 18. Jahrhunderts) als notwendige Funktion des künstlerischen Verstehens fordert. Und so sind auch bei Rodin Ansätze vorhanden, seine ganzen Formulierungen von einem ordnenden „esprit" konstruktiv durchdringen zu lassen: „L'esprit fait des bonds prodigieux par ressaisir ce qu'il sait déjà, le lier avec les nouveaux aperçus pour tâcher d'appeler les conclusions qui simplifient, généralisement les études et s'approchent ainsi de la loi essentielle" [31]): hier erscheint eine verwandte Art sukzessiven Denkens, wie sie die französische Theoretik des 17. und 18. Jahrhunderts auszeichnet, welche mit diesem Denken planmäßig ihre Ideen kristallisierte. Und nicht umsonst bewunderte Auguste Rodin das 17. und 18. Jahrhundert. Man darf auf keinen Fall bei Auguste Rodin die Hinneigung zur rationalen Logizität übersehen. Formulierte er doch Anschauungen wie diese: „Le génie est l'ordre même, la concentration des facultés de mesure, d'équilibre" [32]). Aber in einer Gesamtsicht wird dieses Gleichgewicht überflutet von der Spontaneität seiner emotional bedingten Denkweise, die seine künstlerischen Anschauungen nach allen Richtungen ausschweifen läßt, um systemlos von aperçu zu aperçu zu treiben, in der abgerissenen Notiz formlos zu verströmen, in den „Cathédrales de France" Gegenstand auf Gegenstand zu schichten, in den Gesprächen einmal zu meditieren oder auch wieder scharf zu erkennen, ohne an irgend einer Stelle zu einer strengeren Durchbildung zu gelangen. „Il nous est également impossible de sectionner, de limiter nos pensées et leurs nuances, lesquelles se traduisent par des gestes sans bornes en nombre et en ampleur": so bekennt Rodin in einem positiven Sinne eine scheinbar uferlose Unbegrenztheit von Gedanken. (Es handelt sich um einen ganz allgemeinen Ausspruch). Versteckt drückt sich aber hier nur eine Eigenschaft aus, die Rodin ganz im Gegensatz zu französischem künstlerischem Denken kennzeichnet — Mangel an Kohärenz des Denkens. Der Anteil nüchterner Vernunft und rationaler Überschau-

---

[31]) Aus den Gesprächen mit Judith Cladel; Judith Cladel, Auguste Rodin, S. 140.

[32]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 72.

wird überbaut von der Intensität und Vielseitigkeit seines emotionalen Erlebens.

Mit dieser unsystematischen Denkweise entfernt sich Auguste Rodin von dem Wesen des künstlerischen Denkens des 17. Jahrhunderts; dem 18. Jahrhundert, das schon die unmethodische Denkweise gekannt hat, nähert er sich — dem 19. Jahrhundert, das ein ähnlich aperçuhaftes, wenn auch nicht unlogisches Denken gepflegt hat, wird er verwandt. Das Wesen seiner Formulierungen entfernt sich von dem ersteren durch den Mangel an einem absoluten Intellektualismus — verbindet sich mit dem letzteren durch größere Bewegtheit und Lebendigkeit des künstlerischen Denkens. Die Artung dieses künstlerischen Denkens bringt Auguste Rodin in Zusammenhang mit vielen Künstlern des 19. Jahrhunderts: Carpeaux, Rude, Barye, Delacroix, Courbet, Carrière — es ist schließlich belanglos, wie man die Namen setzt. Sie besitzen alle die Abneigung gegen eine kategorische Systematik, lehnen alle mit gleicher Entschlossenheit eine akademisch-engherzige, dogmatisch-konventionelle Bildung ab. Nicht die Konvention, sondern die Selbständigkeit der persönlichen Entwicklung bei aller Achtung vor der Tradition leitet das künstlerische Denken. „Herr Manet hat stets das Talent anerkannt, wo immer es sich findet und hat nie den Anspruch erhoben, eine alte Malkunst zu stürzen, noch den, eine neue zu schaffen. Er hat lediglich versucht, er selbst zu sein und nicht jemand anders“ [33]).

Die Heterogenität innerhalb der künstlerischen Bereiche des 19. Jahrhunderts hebt nicht die Einheit auf, auf die es uns hier ankommt: nämlich die Einheit ihrer psychologischen Haltung gegenüber akademisch konventionellen Abstraktionen. Gerade die Wandlung in dieser psychologischen Gesinnung stellt eine der Ursachen für die Verschiedenartigkeit der formalen Werte im 19. Jahrhundert dar. Nicht mehr einseitig orientiert durch die Unbedingtheit intellektuell gewonnener Gesetzmäßigkeiten, konnte die französische Kunst nach den verschiedensten Richtungen tendieren, wobei sich eine klassische Formgebung durchaus erhielt: Dominique Ingres, Puvis de Chavannes, Maurice Denis, Odilon Redon, Emile Bernard. Dasselbe Phänomenen zeigt sich auch bei Auguste Rodin. Seine unmethodische Denkweise hinderte nicht, daß Begriffe aus dem 17., 18. Jahrhunderts, deren Basis ja ein methodischer Intellektualismus bildete, bei Auguste Rodin wieder auftauchten und sogar in seinen

[33]) Edouard Manet, Briefe, Basel 1933, S. 60.

letzten Jahrzehnten vorherrschend wurden, ohne allerdings den totalen Begriffsbereich bestimmen zu können; sie blieben eben nur Bestandteil neben anderen Begriffen — wie wir später noch genauer sehen werden. Die Besonderheit der Äußerungsformen Auguste Rodins — ihr nomadisch schweifender Charakter — erschließt also etwa nicht in einer adäquaten Folgerung die Begriffswelt Auguste Rodins: sie sind zunächst nur Äußerungsformen und ergeben als solche noch keine inhaltlichen Beziehungen. (Genau so wenig wie man aus der Ablehnung alles Methodischen Delacroix' auf eine chaotische Entwicklung seiner Farbprobleme schließen könnte: diese vollzogen sich überaus folgerichtig.)

Es bestand bei Auguste Rodin nicht mehr die eindeutige Einheit zwischen dem Wesen seiner künstlerischen Betrachtungen — wie sie z. B. zwischen dem konventionell dokumentarischen Charakter der französischen Theoretiker des 17. Jahrhunderts und ihrer dogmatisch kanonisierten Begriffswelt bestand. In dieser Geschlossenheit lag ja auch die Überzeugungskraft der theoretischen Erörterungen des 17. Jahrhunderts: sie konnten auch deshalb als einflußreiche Manifeste den künstlerischen Prozeß tatsächlich leiten und bestimmen — im 19. Jahrhundert mußten sich die künstlerischen Erörterungen als gelegentliche Improvisationen dem Werden des künstlerischen Prozesses unterordnen. Und so fällt auch den formulierten Anschauungen des künstlerischen Denkens Auguste Rodins nicht dieselbe Bedeutung zu, die irgendeine theoretische Schrift des 17. Jahrhunderts innehatte: die formulierten künstlerischen Anschauungen Auguste Rodins sind im Grunde nur ein Nebenprodukt — schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts spielt das theoretische Denken im Verhältnis zum 17. Jahrhundert bei Watteau, Fragonard, Boucher eine untergeordnete Rolle — die Macht und Bedeutung seines künstlerischen Schaffens überwiegt weit den Wert seiner künstlerischen Formulierungen. Aber das künstlerische Denken Auguste Rodins ist deshalb für eine Interpretation nicht weniger fruchtbar: nicht so streng und konsequent in seinen Konzeptionen wie das künstlerische Denken des 17. und 18. Jahrhunderts objektivierte Auguste Rodin einmal ein französisches künstlerisches Denken, das sich nicht unter den beengenden Zwang einer künstlerischen Ökonomie stellt.

Überblicken wir noch einmal das bisher Erörterte.

Ausgehend von den allgemeineren Bedingungen des französischen künstlerischen Denkens, erfaßten wir die Eigenart des künstlerischen Denkens Auguste Rodins aus den Merkmalen, die dem

künstlerischen Denken in der Folge des 17., 18. und 19. Jahrhunderts zukamen: wir fanden in dem Charakter des künstlerischen Denkens Auguste Rodins Anklänge an eine vorwiegend rationale Denkart des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Das künstlerische Denken Rodins wurde aber überschichtet von einer größeren Bewegtheit der künstlerischen Auseinandersetzung. Diese erschien uns wieder begründet in einer stärker emotional bedingten künstlerischen Struktur — wie sie sich im Wandel der künstlerischen Gesinnung des 18. und 19. Jahrhunderts bemerkbar macht, — so daß auch die Hinneigung zur Präzision und Ordnung der künstlerischen Anschauungen Auguste Rodins weniger begünstigt wurde als unter dem Einfluß eines ausschließlichen Rationalismus. Unter diesem Gesichtspunkt verstanden wir auch den äußerst lockeren Aufbau des künstlerischen Denkens Auguste Rodins, das sich nicht in einer festen Geschlossenheit darbietet, sondern nur in einer amorphen Aphoristik.

Inhalt des künstlerischen Denkens Auguste Rodins.

I. Entwicklung des künstlerischen Denkens Auguste Rodins.

Der Inhalt des künstlerischen Denkens Auguste Rodins sei nach zwei Richtungen betrachtet. Erstens nach seiner Entwicklung; es sollen die Stufen verfolgt werden, die das künstlerische Denken Auguste Rodins von seiner Jugend bis in sein Alter auszeichnen. Zweitens nach dem eigentlichen formalen Begriffsbereich; es soll eine Deutung aller jener Begriffe erstrebt werden, die für das künstlerische Denken Auguste Rodins als typisch hervortreten — wie etwa saillie, modelé, ronde-bosse, volume, masse, plan, profondeur usw. Darüber hinaus seien die abstrakteren künstlerischen Begriffe Auguste Rodins definiert — wie etwa Einheit (unité), Natur (nature), Realismus (réalisme) usw.

Die Entwicklung des künstlerischen Denkens Auguste Rodins ist wesentlich auf Auguste Rodin selbst zu beschränken: wohl empfängt Rodin zweifellos aus seiner Zeit wie aus der Vergangenheit heraus bedeutende Einflüsse, wie auch Rodin selbst in breiter Wirkung seine eigene Zeit beeinflußt, aber es gilt doch von dem künstlerischen Denken Auguste Rodins, was wir schon beiläufig von dem künstlerischen Denken des 19. Jahrhunderts überhaupt anführten — der ganze Umfang des künstlerischen Denkens Auguste Rodins ist aus einer isolierten Stellung entstanden und entwickelt sich nicht in einem breiten allgemeinen künstlerischen Zusammenhang. — Der totale Begriffsbereich Auguste Rodins läßt eine viel stärkere Eigentümlichkeit erkennen als der Begriffsbereich anderer Künstler des 19. Jahrhunderts. Diese verbinden sich mit einer klaren Kette formaler Tradition — etwa wie Ingres mit der Antike und Raffaello, etwa wie Delacroix mit Michelangelo, Rubens, den Venetianern. etwa wie Courbet mit den Holländern — so daß auch deren Begriffsbereich notwendig eindeutig begrenzt wird. Wenn auch diese verschiedenen künstlerischen Bezirke oft genug in Opposition stehen, so erwählen sie sich jedenfalls im einzelnen klare traditionelle Beziehungen, so daß ihr künstlerisches Denken weniger farbig, differenziert, individuell erscheinen muß als z. B. das künstlerische Den-

ken Auguste Rodins: Rodin ragt mit dem ihm spezifischen Denkbereich stark aus dem künstlerischen Denken seiner Zeit heraus, so daß er sich schon durch diesen Zug allein kennzeichnen muß. Es gibt kaum einen Franzosen, dessen künstlerisches Denken so differenziert ist wie das Auguste Rodins. —

Die künstlerischen Anschauungen Auguste Rodins sind bis zum Jahre 1876, also etwa bis zur Schöpfung des „Age d'Airain" weniger bestimmt von eigenen Einsichten als vielmehr von Anschauungen, die ihm einmal aus der einfachen Werkstätte, ein anderes Mal aus dem schulmäßigen Unterricht zukamen: Constant Simon und Louis Barye begrenzen auf Jahrzehnte wesentlich die Anschauungen Auguste Rodins.

Die Anschauung Constant Simons über plastische Gestaltung — für Rodins ganzes Schaffen von größter Bedeutung — liegt in der Formulierung: „ne vois jamais les formes en étendue, mais toujours en profondeur. Ne considère jamais une surface que comme l'extremité d'un volume, comme la pointe plus ou moins large qu'il dirige vers toi" [1]). Daß schon in der Werkstätte eine solche Ansicht zu dieser Präzision gelangt war, beweist, wie stark sich die französische Plastik um die Mitte des 19. Jahrhunderts mehr der Durcharbeitung des totalen Volumens, eines von innen heraus bewegten Volumens, und findet die Lösung in einer oft allseitig bewegten, manchmal sogar aufgesplitterten, aufgesprengten plastischen Masse. Bildhauer wie Klagmann oder Carpeaux hängen von dieser Einstellung ab.

Auf Auguste Rodin wirkt diese Auffassung am stärksten. Noch bis in sein Alter vertritt er sie, ohne sie, gemäß der Entwicklung, die sein künstlerisches Denken nahm, im geringsten zu modifizieren. In seinem Testament formuliert er sie so: „Que votre esprit conçoive toute superficie comme l'extrémité d'un volume qui la pousse par derrière. Figurez-vous les formes comme pointées vers vous" [2]). Es ist eine fast wörtliche Wiederholung der Ansicht Constant Simons, die Auguste Rodin über fünf Jahrzehnte als wesentlichen Bestandteil seiner künstlerischen Anschauungen bewahrte. — Vergegenwärtigen wir uns die leidenschaftlichen Spannungen im Psychischen Auguste Rodins, so lag es nahe, daß die eben angeführten plastischen Anschauungen folgerichtig zu Michelangelo führten: hatte ja Michelangelo als erster einer allseitigen, organisch von innen heraus entwickelten Plastizität gehuldigt. Zwar widersetzt sich das

[1]) Von Rodin häufig erwähnter Ausspruch Constant Simons bei Paul Gsell z. B. aufgezeichnet in L'Art, S. 64.
[2]) Auguste Rodin, Testament, S. 3.

künstlerische Gefühl Auguste Rodins in der unmittelbaren Anschauung (Florenz 1875) dem michelangelesken Formausdruck. In seiner frühesten Jugend schulmäßig durch die Antike erzogen, vermag Auguste Rodin die Art Michelangelos zuerst kaum zu fassen. Ganz bestürzt und ralos vor diesen Gestalten, die sich einmal als plastische Masse zusammenballen und sich wieder als Skulptur in den Raum hinausschleudern, kann Rodin nicht den geringsten Anklang an seine früheste antike akademische Schulung erblicken — wie weit war doch alle michelangeleske Formung von der einfachen Logik griechischer Plastik entfernt. „Moi-même quand j'allai en Italie, ayant le cerveau plein des modèles grecs, que j'avais étudiés passionnément au Louvre je me trouvai très déconcerté devant les Michel-Ange. Ils démentaient à tout moment les vérités qui je croyais avoir définitivement acquises. „Tiens! me disais-je, pourquoi cette incurvation du torse, pourquoi cette hanche qui s'élève, cette épaule qui s'abaisse. J'étais fort troublé . . ." (Aus den Gesprächen mit Paul Gsell, L'Art, S. 266 ff.).

Aber in der Anschauung Constant Simons lag eine glückliche Vorbereitung zu einem näheren Verstehen Michelangelos — ohne daß sich Rodin einer inneren Beziehung zwischen der Anschauung Constant Simons und der Formgebung Michelangelos wirklich zuerst bewußt wurde. In dem Hinweis Constant Simons, Formen weniger in der Fläche zu sehen als vielmehr in der Tiefe (en profondeur), lag ja auch gleichzeitig der Hinweis, ein Volumen allseitig zu beobachten, weil nur in einem allseitig gearbeiteten Volumen wirklich „profondeur" gegeben werden kann. In diesen inneren Beziehungen und notwendigen Folgerungen lag die Brücke zum Verständnis Michelangelos. „Tous ce que j'ai vu de photographies, de plâtres, ne donne aucune idée de la sacristie de Saint Lorent. Il faut voir ces tombeaux de profils, de trois quarts". (Brief an Madame Rodin von 1875). In dieser Beobachtung ist der unbewußte Übergang von den Anschauungen Constant Simons zur Eigenart Michelangelos vollzogen. Denn indem Rodin die plastische Gestaltung Michelangelos allseitig beobachtete, mußte er folgerichtig ihre besonderen Werte feststellen: Tiefe und einer von innen heraus allseitig entwickelten Plastizität — Werte also, auf die Constant Simon hingewiesen hatte. Damit war der Übergang von Constant Simon zu Michelangelo gegeben. Die Lehre Constant Simons erweiterte sich zu einem Bekenntnis für den Florentiner: niemals gab sich französische Plastik so rückhaltlos Michelangelo hin wie in Auguste Rodin. — Wir werden sehen, wie die französischen Werte in Rodin übermächtig

zu werden scheinen, ohne jemals den italienischen Einfluß brechen zu können.

Von den verschiedensten Seiten ist der Einfluß, der von Constant Simon auf Auguste Rodin ausging, und in Werken wie Mignon (1870), L'Alsacienne (1871), Orpheline Alsacienne (1872) spürbar wird, als neobarocke Reminiszenz gedeutet. Das ist insofern irreführend, als man in dem Attribut „barock" und selbst „neobarock" gleichzeitig eine räumliche Problematik sehen sollte: diese aber hat es im ganzen 19. Jahrhundert nicht gegeben. Allerdings war gerade das 19. Jahrhundert mit seinem gering ausgebildeten räumlichen Vorstellungsvermögen am wenigsten geeignet, die Grade räumlicher Bedeutung oder räumlicher Bedeutungslosigkeit zu fassen. Das Attribut „barock" beziehungsweise „neobarock" bezeichnete lediglich eine Auflösung und Auflockerung des plastischen Volumens ohne den Hinweis auf räumliche Funktionen mit einschließen zu wollen.

Aufschlußreich der Wandel im Bedeutungsgehalte des Begriffes „barock" in der kunstwissenschaftlichen Analytik. Diese entwickelt wesentlich allein den Begriff „barock" als räumlichen Vorstellungsbegriff. Soweit das künstlerische Denken selbst den Raum überhaupt als Grundform künstlerischer Vorstellung gepflegt hat, handelt es sich um ganz einfache Raumvorstellungen: Hans von Marées, Hildebrand, Cézanne sind die ersten, die wieder räumlich denken. „Wenn vielfach die Formenwelt eine einseitige Entwicklung erlebt hatte, wobei die Farbe das Stiefkind blieb, so mußte es sich jetzt darum handeln, das Geheimnis des räumlichen und Formenzusammenhanges in der Natur neu zu entdecken, wie er zugleich auch der Farbenwelt zu ihrem vollen Inhalt und Ausdruck verhilft und den direkten Natureindruck in seinem Gesamtwert hervorruft" [3]). Das räumliche Denken der Marées, Hildebrand, Cézannes mußte notwendig ein einfaches sein — ihr räumliches Denken bedeutete einen Anfang. Cézannes zaghafte Versuche, Plastik und Raum wieder funktionell zusammenzufassen — seine „Badende Frauen" und „Akte im Freien" sind in ihren kompositorischen Mitteln so reduziert, daß sie von Cézannes selbst nur als Beginn gewertet werden konnten. „Ich bin zu alt, ich habe nicht realisieren können, und jetzt kann ich nicht mehr realisieren. Ich bleibe der Eröffner des Weges, den ich entdeckt habe" [4]). Hildebrandts Ringen um das Problem der

[3]) Adolf Hildebrand, Ges. Aufsätze, Straßburg 1916, Heitz, S. 114.
[4]) Cézanne in einem Gespräch an Emile Bernard 1904, Paul Cézanne, Briefe, Erinnerungen, Basel 1932, Benno Schwabe u. Co., S. 86.

Form war gleichzeitig ein Ringen um das Problem des Raumes. Auch hier der Versuch, mit einfachsten Erscheinungsmitteln das räumliche Vorstellungsvermögen zu entwickeln. „Um das einfachste Beispiel zu geben, so denke man sich eine Ebene. Es ist einleuchtend, daß sie deutlicher zur Anschauung kommt, wenn irgend etwas darauf gestellt wird, z. B. ein Baum, also ein Senkrechtes. Dadurch, daß etwas auf ihr steht, spricht sich sofort die horizontale Lage der Fläche, man könnte fast sagen, als räumlich sich betätigend aus. Umgekehrt wirkt aber auch der Baum in seiner anstrebenden, senkrechten Formtendenz durch die horizontale Fläche gesteigert. Kommt nun noch die Wirkung von Schatten und Licht hinzu, so daß der Baum einen Schatten auf die Erdfläche wirft, so wird das räumliche Verhältnis beider nochmals erwähnt, nochmals der Vorstellung aufgezwungen. Ziehen am Horizonte ein paar Wolkenstreifen den Blick nach hinten, so schreiten wir auf der Ebene nach der Tiefe und erleben somit mit den einfachsten Erscheinungsmitteln alle Raumdimensionen als eine gemeinschaftliche Anregung. Damit läßt sich aber verstehen, wie die Einzelgegenstände durch ihre Stellung und Anwendung an der Darstellung des Gesamtraumes arbeiten und je nach ihrer Verwertung die Raumanregung des Ganzen verstärken, andererseits durch diese Verwendung an sich als Einzelgegenstände stärker zum Ausdruck kommen, weil sie eben im Ganzen eine bestimmte räumliche Funktion haben, eine bestimmte räumliche Rolle spielen“ [5]).

Dar formale Denken der Cézanne, Marées, Hildebrand konnte in seinen Bemühungen um die räumliche Vorstellung mit einfachsten Erscheinungsmitteln keinen Beitrag zum Verständnis des Bedeutungsgehaltes des Begriffes Barock leisten — die Reife barocker Räumlichkeit verlangt komplexes räumliches Vorstellungsvermögen. Was sich aber dennoch als unauffällige Parallele zwischen dem künstlerischen Denken und kunstwissenschaftlicher Analytik — hier läßt sich in ungefähr gleicher Gegenwart eine leise Verbindung zwischen beiden ablesen — hervorhebt, zeigt sich in dem Übergang von einer impressionistischen zu einer konstruktiven Einstellung einerseits, von einer malerischen Interpretation des Begriffes „barock“, zu einer klaren und sicheren plastisch-räumlichen Interpretation andererseits. In diesem künstlerischen wie gleichzeitig kunstwissenschaftlichen Wandel der Anschauung vollzieht sich der parallele Über-

[5]) A. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1913, J. H. Ed. Heitz, S. 31 f.

gang von einer Labilität zu einer Stabilität in der psychologischen Grundhaltung.

Der Wandel im Bedeutungsgehalt des Begriffes Barock vollzieht sich in der kunstwissenschaftlichen Analytik nur allmählich. Entwicklung einer visuellen Erziehung und Entwicklung im Bedeutungsgehalt eines kunsthistorischen Begriffs widerspiegeln sich in diesem allmählichen Wandel gleichzeitig.

„Es ist ganz respektabel gewesen von derjenigen Generation, die von Bramante, ultima maniera, abstammte, daß sie sich von den willkürlichen Formen Michel Angelos nicht hat irre machen lassen, und daß namentlich Vignola und Palladio felsenfest geblieben sind. Die Porta Pia, welche ich vorigen Sommer lang und nachdenklich, solitario e cogitoso, betrachtet habe, ist doch die eigentliche Urmutter alles Barocco, der wahre Freibrief für jede Willkür“ [6]). Die Mentalität Burckhardts machte es fast unmöglich, über diese ablehnende Haltung hinauszukommen. Seine seelische Lage bot keine Voraussetzung für die Erfassung barocker Vorstellungen: diese erfordern eine Elastizität und Bewegtheit der Vorstellungskraft, die spontan die künstlerischen Grundformen — Raum und Plastik — erfassen muß, um ein Verstehen zu ermöglichen; „solitario e cogitoso“ — man gibt das Schöne dieser Gesinnung zu, aber sie ist nicht dynamisch genug, um im Bereich barocker Vorstellungen fruchtbar zu werden. Der Beitrag Burckhardts zum Bedeutungsgehalt des Begriffes „barock“ scheint zuerst nur ein negativer. Aber indem Burckhardt von einem malerischen Grundgefühl des Barockstiles sprach, war die Richtung angegeben, auf der sich die Definition des Begriffes „barock“ weiterbewegte. Hier setzte Wölfflin ein. Das fruchtbarste Resultat in den breiten Bemühungen Wölfflins um die Definition des „Malerischen“ als wesentlichstes Merkmal des Begriffes „barock“ lag in der Unzulänglichkeit des Attributes „malerisch“, das Wölfflin selbst als ungenügend erkannte. „Sollen wir den Barock nach den hier entwickelten Gesichtspunkten betrachten? — Ich gestehe, daß es mir nicht passend scheint, den Begriff des Malerischen zugrunde zu legen.

Einmal wird der Irrtum dadurch nahegelegt, es ahme die Architektur eine fremde Technik nach, während es sich doch um eine allgemeine Formwandlung handelt, die alle Künste (auch die Musik) gleichmäßig umfaßt und die auf einen gemeinsamen tiefern Grund hindeutet. Dann aber, was ist mit dem Wort „malerisch“ gesagt?

[6]) Jakob Burckhardt, Briefwechsel mit Heinrich v. Geymüller, Georg Müller und Eugen Kentsch, München 1914, S. 107.

Soll es heißen, daß die Architektur die körperliche Wahrheit aufgibt und nur auf den Schein für das Auge rechnet? In diesem Sinn wäre jeder nicht organische Stil malerisch. Soll es heißen, daß die Architektur dem Eindruck der Bewegung nachgeht? Damit wäre wenigstens etwas Bestimmtes zur Bezeichnung des Stiles gesagt. Aber der Begriff der Bewegung reicht nicht aus, den Barock zu charakterisieren. Bewegt ist auch das französische Rokoko und das ist doch ein sehr verschiedenes Ding. Die leicht-hüpfende Bewegung ist dem römischen Barock durchaus fremd: er ist schwer, massig. Also müßte man das Merkmal der Massigkeit dazunehmen. Damit ist aber das Malerische überschritten. Der Begriff in seiner Allgemeinheit ist nicht fähig, den Barock zu fassen" [7]). Von Wölfflin schon als nur begrenzt anwendbar beurteilt, läßt Schmarsow das Attribut „malerisch" noch zu, aber begrenzt es ebenfalls in seiner Gültigkeit. Die Bedeutung des Funktionsspieles von Plastik und Raum bahnt sich leise an, so daß die Bedeutung des Malerischen als primäres Merkmal des Begriffes „barock" notwendig zurücktreten mußte. Rein methodisch war die Einstellung Schmarsows schon eine günstige: das im 19. Jahrhundert vernachlässigte räumliche Denken, das sich später als dominierender Wert des Begriffes „barock" durchsetzte, wurde von Schmarsow schon ganz allgemein als bedeutendste Grundform künstlerischen Denkens herausgearbeitet. „Hier besonders kommt es nur darauf an, für die Architektur als Kunst an dem Prinzipe festzuhalten, daß die Raumgestaltung allem Eingehen auf Körperbildung voran liegt. Der Raumwille ist die lebendige Seele der architektonischen Schöpfung" [8]). Das Räumliche als primäre Komponente — das Plastische als sekundäre Komponente innerhalb des räumlich-plastischen Funktionsspieles gesehen — mit dieser Rangordnung der künstlerischen Grundformen wurde schon rein methodisch bei aller Anerkennung des Malerischen der von Wölfflin zu breit behandelte Begriff des Malerischen in seiner Bedeutung beschränkt. Die Interpretation architektonischer Gestaltung Schmarsows verlagerte das Begriffsfeld und erhielt so eine Perspektive, die durch den Begriff des Malerischen nicht mehr bestimmt wurde. Schmarsows Charakterisierung Portas: „Aber ebenso unläugbar ergiebt sich aus der ganzen Tätigkeit Portas beim Kirchenbau dieser Zeit, daß von malerischen Abwandlungen in seiner Kunst nirgends die Rede sein kann,

[7]) Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. München 1925, F. Bruckmann, 4. Aufl., S. 28 f.

[8]) August Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig, Hirzel 1897, S. 7.

sondern nur vom Eindringen plastischen Wollens und bildnerischen Denkens in das architektonische Schaffen“ [9]). Der „architektonische“ Standpunkt Schmarsows, der das Plastische noch mit einer besonderen Betonung herausarbeitet, kennt schon den funktionellen Zusammenhang des räumlich Architektonischen und Plastischen. Damit war die dominierende Bedeutung des Begriffes „malerisch“ aufgehoben. Die weitere Präzisierung des Begriffes „barock“ erfolgte in der Richtung, wie sie Schmarsow durch die Beziehung des Plastischen und Räumlichen angedeutet hatte. Die Attribute verschieben sich, wobei sich das Räumliche als Hauptwert immer stärker kristallisiert. Bei Frankl, der sich eng an Burckhardt-Wölfflin-Schmarsow hielt, wird die räumliche Vorstellungskraft schon so dominierend, daß der Begriff des Malerischen, von dem Wölfflin ausging, um bei Schmarsow in seinem Geltungsbereich beschränkt zu werden, als irreführend aus der Terminologie ausgeschieden wird. Das „Malerische“ könne eigentlich nur einen optischen Eindruck wiedergeben, aber nicht die adäquate Vorstellung des Architektonischen selbst erreichen. Frankl unterscheidet scharf zwischen einem empfangenen Eindruck und einer verschiedene Eindrücke vereinheitlichenden Gesamtvorstellung. Die Gefahr des Malerischen wird beseitigt, weil dem einzelnen optischen empfangenen Eindruck selbst noch gar keine Bedeutung zukommt. „Jedes einzelne Bild eines Gegenstandes, das wir von jedem Standpunkt aus für sich empfangen, deuten wir sofort dreidimensional, aber das Wesentliche beim Architektursehen ist, daß wir diese Einzelbilder nicht als endgültigen Selbstzweck, sondern nur als vorläufiges Mittel hinnehmen. Architektur sehen heißt die Reihe von dreidimensional gedeuteten Bildern, die sich im Abschreiten der Innenräume und im Umschreiten der äußeren Schale ergeben, zu einer einzigen Vorstellung zusammen beziehen“ [10]). Das optisch Wahrgenommene erscheint nicht als Selbstzweck, sondern nur als Anlaß einer sich entwickelnden Gesamtvorstellung. Die Gesamtvorstellung ermöglicht eine klare dreidimensionale Erfassung der Raumformen. Frankls Einstellung kennt aber doch noch eine gewisse Einschränkung: die reproduzierende Vorstellungskraft soll bei bestimmten komplizierten Raumformen nicht zu einer klaren Gesamtvorstellung gelangen können. Hier erscheint ein letztes Rudiment des malerischen Standpunktes, der in der

[9]) August Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig, Hirzel 1897, S. 144.
[10]) P. Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Teubner, Leipzig und Berlin 1914, S. 125 f.

Ungewißheit verharren will: architektonische Räume müssen bestimmbar sein, denn es sind endlich begrenzte Räume.

„Im katholischen und protestantischen Zentralbau, im katholischen und protestantischen Langbau zeigen sich in der Zeit von 1550 bis um 1700 die gleichen Symptome. Alle diese Symptome lassen sich ableiten als Sonderäußerungen eines der Raumaddition polar entgegengesetzten Stilprinzips: der Raumdivision. Die Stücke, aus denen sich die Raumform zusammensetzt, sind nicht mehr isolierte komplette Summanden, sondern Bruchteile eines vor ihnen gegebenen Ganzen. Der Raum besteht nicht aus vielen Einheiten, sondern ist eine Einheit, die in Stücke geteilt ist, in Brüche. Die Stücke haben keine eigene Existenzfähigkeit, sie bleiben Bruchstücke, Binnenformen, Ausschnitte, herausgeholt aus dem Ganzen, in ihm schwebend oder schwimmend. Die Präzision der Grenzen dieser fragmentarischen Raumteile ist daher auch herabgemindert, eine Stichkappe, ein Balkon, eine Brücke haben etwas Unbestimmtes und unbestimmt kann und soll daher auch die Zirkulationsmöglichkeit sein“ [11]). Hier die Ansicht Frankls von der Unbestimmbarkeit gewisser Raumformen.

Diese Unbestimmtheit muß aber noch einer klaren Definition weichen. Jenes vage diffuse Moment der Raumvorstellung, das noch immer auf den unsicheren Begriff des Malerischen zurückgeht, wird aus der architektonischen, ja selbst aus der plastischen Vorstellung ausgeschaltet. „Ich fasse das Malerische wesentlich strenger und ausschließender als in der kunstwissenschaftlichen Begriffsbildung üblich ist. Licht und Schatten sind Mittel des Malerischen, aber selbst reichlich in der plastischen Durchbildung von Skulptur und Architektur verwandt, machen sie dieselbe noch nicht malerisch. Als Raumgebilde kommen beide ohne die Abstufungen vom Hellen zum Dunklen überhaupt nicht zur Existenz, eine Anreicherung dieser Mittel kompliziert nur ihre Erscheinung, ohne ihre Modalität zu ändern. Das Kubisch-Formale, begrenzt durch reale Flächen, hat stets und immer als Wesenseigenschaft die Bestimmtheit der Existenz, und jede Bestimmtheit ist unmalerisch. Es ist Stereometrie, die der Ungewißheit schweifender Vorstellung entgegensteht“ [12]). Die immer stärkere Zurückweisung des Begriffes „malerisch“ als charakterisierend für Architektur und Skulptur des Barock geht

---

[11]) P. Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Teubner, Leipzig und Berlin 1914, S. 71.

[12]) A. E. Brinckmann, Barockskulptur, Akad. Verlagsbuchhandlung Athenaion. Berlin-Neubabelsberg 1925, S. 84.

parallel mit einer immer umfassenderen Bewußtwerdung des Räumlichen als dominierendes Merkmal der künstlerischen Gestaltung des Barock: nicht nur, daß die Architektur des Barock vorwiegend unter dem Aspekt des Räumlichen gesehen wird, auch die Skulptur wird als plastischer und räumlicher Formenzusammenhang beobachtet. Brinckmanns Analyse des Giovanni da Bologna: „Zwei Absichten bestimmen ausschließlich: Gewinnung der flüssigen Linie — Darstellung räumlich starker Plastizität. Bei ihm zum ersten Mal ist zu beobachten, wie die Plastik seiner Skulpturen ihre räumliche Abgeschlossenheit sprengt, sich Stücke des umgebenden Luftraumes einbindet, Raumstücke, die wie Hyperbelabschnitte nur gegen eine Richtung hin begrenzt sind, die nach der anderen sich ins Unendliche verlieren. Ich spreche hier etwas auch für den Kunsthistoriker Ungewohntes aus, redet er doch vielfach statt von Skulptur (wie es Italiener und Franzosen tun und noch Burckhardt tat) nur von Plastik. Aber eine Skulptur ist nicht allein Plastik, sondern ebenso Raum; Sehen-lernen dieses immer entschiedener mit Raumbrocken Komponierens ist Vorbedingtheit zum künstlerischen Verständnis der Barockskulptur, die schließlich ganze Raumschwaden in sich hineinreißt, um sich mit ihnen ebenso sinnlich konjugierend zu verbinden, wie es die Räumlichkeit der Barockbaukunst mit den plastischen Körpern tut“ [13]).

Diese stete Entwicklung der räumlichen Vorstellung wandelt vollkommen den Bedeutungsgehalt des Begriffes „barock“. Zuerst mit dem Merkmal des Malerischen gefaßt, zuletzt das Malerische als kennzeichnend zurückgewiesen, wird die mathematisch präzise Raumvorstellung mit dem Begriff „barock“ verbunden. Dem Begriff „barock“ inhäriert die klare räumliche Vorstellung.

Aus dem Bedeutungswandel des Begriffes „barock“ wird ersichtlich, wie irreführend eine Anwendung auf die Plastik Rodins wäre. Rodins künstlerische Vorstellung kennt im wesentlichen nur plastische Formzusammenhänge und nur in beschränktem Maße verlangt das Räumliche bei Rodin eine Sonderbestimmung. Die Auflösung des kubischen Blocks hat bei Auguste Rodin einen ganz anderen Hintergrund als eine raumbindende barocke Skulptur. Notwendig muß ja jede Plastik, die ihr Volumen auflöst, auch ins Räumliche vorstoßen — was Rodin wohl wußte, aber es ist ein Unterschied, ob das Räumliche selbst als Aufgabe empfunden wird oder ob eine Plastik nolens volens in den Raum eindringt. — Fügen

[13]) A. E. Brinckmann, Barockskulptur, S. 97.

wir hinzu, welche Gründe Auguste Rodin zur Auflösung der plastischen Masse führten. „Je regarde, je tâche de décomposer, de recomposer, comme un essayeur. Il y a vingt ans que je fais cela, que je vis, chaque fois, d'une petite découverte, d'un éclair de compréhension, et je ne compte plus sur la conquête de l'absolu“ [14]). Hier ist ausgesprochen, was Auguste Rodin in dem Binden und Lösen des Volumens, im décompenser und recomposer, sah — eine Möglichkeit, im Plastischen ein Absolutes zu materialisieren. Wir kommen auf diese Tendenz Auguste Rodins noch einmal in einem anderen Zusammenhange zurück. Wollen wir aber so viel festhalten, daß dieser Ausspruch klar zum Ausdruck bringt, wie wenig das plastische Denken Rodins und damit auch gleichzeitig sein plastisches Schaffen in einer Bezogenheit zu einer barocken Räumlichkeit, die das Attribut barock oder neobarock für eine Charakterisierung rechtfertigen könnte, zu sehen ist.

Kehren wir noch einmal zu dem Einfluß Constant Simons zurück. Die Ansicht Constant Simons und eine sich aus ihr ergebende Abhängigkeit von Michelangelo bildet das erste Glied in den künstlerischen Anschauungen Auguste Rodins.

Der Einfluß Louis Baryes beruht weniger auf einem besonderen formalen Hinweis als in einer allgemeineren künstlerischen und zugleich seelisch-geistigen Haltung: Ehrfürchtig, bewundernd der Natur zu folgen. Mit dieser Anschauung verband sich bei Louis Barye keine nähere Begrenzung und Präzision des Naturbegriffs. Wohl präzisierte sich die Gesinnung Louis Baryes in der Forderung, in der Beobachtung des Naturgegebenen, die größtmögliche Verantwortung zu zeigen, aber gleichzeitig wurde diese Naturnähe von nachklassizistischen Maximen durchsetzt. Das Verhältnis Natur — Kunst konnte sich nicht als konsequenter Realismus manifestieren — eine realistische Zielsetzung ohne endgültige Lösung. „Allein schon vor der Jahrhundertmitte sucht man dem Studium der idealen Natur die Erforschung und Verwertung der dem Auge und der Hand sich bietenden lebendigen Natur zu gesellen. Diese Richtungsänderung des Spätklassizismus, von den Bildhauern Bartolini in Italien, David d'Angers in Frankreich, Rauch in Deutschland u. a. nicht mehr mit ebensoviel Folgerichtigkeit und genialer Einfühlung in den Wirklichkeitsgehalt vollzogen wie gleichzeitig von dem Maler Ingres, erscheint dem überschäumenden Temperament vom Schlage Baryes nicht genügend sofort dem Realimus als einem neu gesteckten Ziele zuzueilen. Doch wirken auch bei dem Realisten die ver-

[14]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 76.

erbten Regeln der Akademie wie der römischen Lehrjahre noch lange nach [15]). „Barye a comparé entre elles les longueurs et les épaisseurs de structure des chefs-d'oeuvre de toutes les époques de la statuaire; il ne s'est aveuglément réglé sur aucun des modèles invariablement suivis par nos singes archéologues. Sans rien sacrifier de son admiration pour d'immortels devanciers, c'est toujours dans la nature elle-même qu'il a voulu prendre les proportions, les mouvements, la physionomie de ses figures; aussi son oeuvre est-il marqué d'un triple cachet d'originalité, de science et de conscience." [16]) Diese Verquickung von Naturalismus, traditioneller Verbindung und Spätklassizismus konnte das künstlerische Denken Baryes kaum in einer klaren Weisung eindeutig bestimmen. Die künstlerische Denkart Baryes wurde für Rodin weniger eine Lehre als ein Hinweis, der eher Ratlosigkeit auslöste als Sicherheit. Verwirrend kam hinzu, daß die Stellungnahme Rodins aus jugendlicher Bewunderung auf urteilende Analyse verzichtete: „Le grand Barye venait nous voir. Il regardait ce que nous avions fait et s'en allait, la plupart du temps sans avoir rien dit. Mais c'est tout de même de lui que j'ai le plus appris. Peut-être n'étions — nous pas assez forts pour l'intéresser. En tout cas nous étions trop jeunes pour le comprendre." [17]) Zu einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit der künstlerischen Gesinnung Baryes kam es nicht. Rodin selbst noch ohne persönliche Anteilnahme an der Lösung künstlerischer Denkinhalte — seiner Entwicklung eher instinktiv als logisch analysierend nachgehend, unterlag der Intensität des Eindrucks, ohne die Gültigkeit und Anwendbarkeit der künstlerischen Denkinhalte Baryes zu prüfen. Hieraus ergab sich eine Nachhaltigkeit der Anerkennung, die unfruchtbar sein mußte. Die naturalistische Zielsetzung, die Barye selbst durch seinen dekorativen Hang nicht streng verfolgte, konnte zwar als pädagogisches Prinzip der künstlerischen Entwicklung Rodins zunächst nicht hemmend sein, aber sie wurde in dem Augenblick gefährlich, wo sie Rodin nicht als Schulungsmittel, sondern als absolutes Prinzip hinnahm. (Vergleiche weiter S. 127 f.) Die leidenschaftliche Hingabe an eine unmittelbare Beobachtung kam Auguste Rodin in einem positiven Sinne seinem Schaffen zugute — seine Plastik wird wie kaum je französische Plastik durchblutet von einer

[15]) Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Dr. Hans Hildebrand. Akad. Verlagsbuchhandlung, Berlin, Athenaion 1923, S. 183 f.

[16]) Les Artistes Français, Etudes d'après Nature, von Théophile Silvestre. Paris, Libraire Centrale des Beaux-Arts, S. 194 f.

[17]) Dujardin-Beaumetz, Entretiens avec Rodin, Paris 1913, S. 113.

unmittelbaren Wärme und Frische — die unglückselige Verquikkung des Verhältnisses Natur — Kunst Louis Baryes stiftete aber im künstlerischen Denken Auguste Rodins eine Verwirrung, die Rodin niemals klar zu lösen vermochte.

„Même lorsqu'un sujet que je traite me contraint à solliciter d'un modèle une attitude déterminée, je la lui indique, mais j'évite soigneusement de le toucher pour le placer dans cette pose, car je ne veux représenter que ce que la réalité m'offre spontanément" [18]): hier drückt sich der Wert der spontanen Beobachtung aus, die unmittelbar das Schaffen begleitet, ohne die künstlerische Vorstellung stark zwingen zu wollen. „En tout j'obéis à la Nature et jamais je ne prétends lui commander. Ma seule ambition est de lui être servilement fidèle." [19]) „Une seule pensée amoureuse, l'amour de la Nature, a défrayée ma vie" [20]): Natur nicht als Beziehung, Anregung, Einfluß des künstlerischen Schaffens zu sehen, sondern als Gesetz, Formkraft, Zeugung des künstlerischen Schaffens — nicht die künstlerische Vorstellung unabhängig zu materialisieren, sondern sich von dem Wunder organischen Seins überwältigen, hinreißen, ergreifen zu lassen — nicht die künstlerische Idee rein zu verfolgen, sondern im innigen, heißen, verzückten Erleben des Naturgegebenen aufzugehen: in solchen Bekenntnissen liegt die von Louis Barye beeinflußte Stellung Auguste Rodins zur Natur; liegt auch in der Naturbewunderung Auguste Rodins eine tiefe Verbundenheit und gehört auch eine Intensität des Naturerlebens, wie sie Rodin eigen war in der französischen Kunst zu den Seltenheiten, so verlor sich doch Auguste Rodin in einer zu rückhaltlosen Hingabe — verzichtete ja Auguste Rodin auf jede Distanz und Selbständigkeit des künstlerischen Denkens. — — — Die nähere Deutung des Verhältnisses Natur — Kunst bei Auguste Rodin kann uns erst in der rein begrifflichen Besprechung angehen — es muß hier genügen, in einem genetischen Sinne auch die Naturanschauung Baryes als festes Glied in das künstlerische Denkbild Auguste Rodins verflochten zu sehen. Die Naturanschauungen Louis Baryes erhalten sich genau wie die plastischen Anschauungen Constant Simons und die mit ihr verbundene Bedeutung Michelangelos, ohne durch eine Variation oder gar Mutation eine Umformung oder Bereicherung zu erfahren. Sie beruhen

---

[18]) Auguste Rodin, Aus den Gesprächen mit Paul Gsell, Paul Gsell, L'Art, S. 29 ff.
[19]) Auguste Rodin, Aus den Gesprächen mit Paul Gsell, S. 30.
[20]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 28.

nicht auf einer eigenen Aktualisierung des künstlerischen Denkens, sondern sind von Auguste Rodin übernommen, weil sie seiner künstlerischen Denk- und Fühlweise am stärksten entsprachen. — Sie entfalten sich deshalb auch nicht artmäßig im Sinne eines entwicklungsbedingten künstlerischen Vorstellungsprozesses, sondern fanden nur durch Auguste Rodin rein gradmäßig das intensivste Bekenntnis. Sie sind die einzigen Anschauungen, die Auguste Rodin unmittelbar von außen aus seiner Zeit heraus übernahm und die deshalb vom Gesichtspunkt einer produktiven künstlerischen Denkart unfruchtbar blieben. Sie entgehen eigentlich einer genetischen Betrachtung: sie sind nur wichtig in der Eigenart ihrer Konstanz und bezeugen allerdings auch damit einen Wesenszug des künstlerischen Denkens Auguste Rodins — nämlich das künstlerische Denken nicht nur als dauernd bewegten Prozeß anzusehen, sondern auch als übernommenen Zustand zu erhalten und zu bewahren.

Ein weiterer Antrieb des künstlerischen Denkens erfolgte für Auguste Rodin nicht von der Plastik her, sondern von der Architektur.

Schon geistig-seelisch fester an die nördliche Landschaft der Île de France gebunden, der er ja auch blutmäßig zugehörte, erfuhr seine italienische Reise von 1875, durch die der Einfluß Constant Simons von Michelangelo zum unaufhebbaren Anteil des künstlerischen Denkens Auguste Rodins erklärt wurde, ihren ersten Ausgleich in der größeren Reise durch den Norden Frankreichs 1877. Wenn auch die geistig-seelischen Erlebnisse dieser Reise für Rodin bedeutsam genug waren — die künstlerischen waren am folgenreichsten. Das italienische plastische Genie des beginnenden Barock, Michelangelo, erhielt seine Kompensation durch das französische bauliche Genie der Gotik. Das Erleben von Amiens, Reims, Laon, Soissons, Beauvais bedeutet für Auguste Rodin einen Durchbruch zu den wesentlichen eigenen, nämlich französischen Werten und Anschauungen. Gewiß stellt die Eroberung der französischen Werte im gewissen Grade nur eine Selbstbesinnung dar und zeigt kaum einen wirklichen produktiven Einsatz des künstlerischen Denkens. Aber setzt man die ungeheure Macht voraus, die die geschilderten Anschauungen Constant Simons und weiter Michelangelos auf Auguste Rodin ausübten, so ist die Rückkehr Auguste Rodins zur größten Vergangenheit und damit zu den herrschenden künstlerischen Werten seines Landes als Entdeckung zu betrachten. Wurde auch mit der Kenntnis der Gotik der italienische Einfluß Michelangelos nicht aufgehoben, so wurde sich Auguste Ro-

din seit seiner nordfranzösischen Reise der heimisch-französischen Werte — für die er als Franzose die glücklichste Voraussetzung bot — doch stärker bewußt.

Greifen wir noch einmal auf das Wesen der Einflüsse Constant Simons, Louis Baryes und Michelangelos zurück, um die Bedeutung der französischen Werte ermessen zu können. Die vorhin geschilderten plastischen Anschauungen Auguste Rodins bezogen sich auf eine hochentwickelte Plastik. Die plastische Auffassung, wie sie Constant Simon vertrat und Auguste Rodin übernahm, ist nicht denkbar ohne eine längere Tradition: wir sahen diese wesentlich abhängig von Michelangelo; Tradition wird aber immer eine gewisse Bereicherung der künstlerischen Vorstellung bedeuten. Tradition ist ja nicht nur Bewahrung gewonnener Werte, sondern auch deren Steigerung. Das Künstlerische kennt — eine Parallele zum Organischen wäre hier verfehlt — den Weg vom Einfachen zum Komplexen. Der plastische Einfluß Michelangelos auf Auguste Rodin — vermittelt durch die Einsicht Constant Simons — mußte notwendig ein komplexer sein: Michelangelos plastisches Gestalten ist ja kein einfach kubisches, sondern ein plastisches und räumliches zugleich. So sprach sich auch die Einsicht Constant Simons — abgesehen von dem Volumen — in der Forderung aus, Volumen nicht als einfache Masse, sondern auch aus dem und in das Volumen Tiefe (profondeur) zu entwickeln. Erinnern wir uns an den Ausspruch Constant Simons: „Ne vois jamais les formes en étendue, mais en profondeur." Ein aus einer „profondeur" herausgerichtetes Volumen gewinnt notwendig einen zweiten Wert: den Raum, ohne ihn vielleicht beabsichtigen zu wollen. Dieser Vorgang läßt sich aus den Anschauungen Auguste Rodins, die in diesem Zusammenhang wiederum auf Constant Simon zurückgehen, bestätigen: „C'est par la fuite bien accusée des lignes que vous plongez dans l'espace et que vous vous emparez de la profondeur." [21]) Die plastische Auffassung Auguste Rodins enthielt also nicht nur den Hinweis auf das einfache Volumen, sondern umschloß auch das Vordringen ins Räumliche (espace), um folgerichtig Tiefe (profondeur) zu erlangen: Die plastische Auffassung Auguste Rodins umschloß demnach Werte, die innerhalb des europäischen plastischen Denkens auf eine lange Entwicklung — auf Michelangelo — zurückgehen. Neben dem einfachen „volume" bereichern die Werte „profondeur" und bedingt „espace" die plastische Auffassung Auguste Rodins. Fügen wir noch

[21]) Auguste Rodin, Testament, S. 3.

die näher zu besprechenden Begriffe „plan" und modelé" z. B. — die für eine genetische Folge wesenlos sind — hinzu, so ergibt sich eine starke Komplexität des plastischen Denkens Auguste Rodins.

Wir definieren hier noch einmal die Beziehung Constant Simon — Auguste Rodin — die wir schon näher besprachen, soweit es für eine zeitliche Übersicht genügen kann und die wir noch einmal umfassender zu definieren haben, sobald wir die rein begriffliche Definition aufnehmen, abseits von jeder zeitlichen Entwicklung — um den bedeutenden Gegensatz zu erfassen, der einerseits zwischen der Komplexität der plastischen Auffassung Auguste Rodins und andererseits den einfacheren Abstraktionen, die Rodin der gotischen Plastik und Architektur entnahm, folgerichtig eintreten mußte. Seit seiner stärkeren Verbundenheit mit der französischen Tradition überhaupt laufen komplexe und einfache Auffassungen in dem Anschauungsfeld in einem Parallelismus nebeneinander her. Was Rodin einmal von Rembrandt aussprach: „Rembrandt est allé du compliqué au simple" [22]) (von der genaueren Durchzeichnung seiner Frühzeit bis zur Reduktion alles kleinlich Detaillierten seiner Spätzeit) — ist ein Entwicklungsgang, den Rodin selbst ersehnt hatte, ohne ihn wirklich erreichen zu können. Es blieb für Auguste Rodin bei einem Parallelismus der Anschauungen: zu einer verzichtenden Konsequenz, wie sie gerade die französische Kunst in einem so erstaunlichen Maße erreicht, konnte sich Auguste Rodin keineswegs durchringen.

Eine der Voraussetzungen, die Auguste Rodin mit der Architektur der Gotik verknüpfte, war die dem plastischen Schaffen wesentliche Aufgabe des Ausgleichs der Massen, die Rodin analog in der gotischen Architektur verwirklicht sah: „L'harmonie, dans les corps vivants, résulte du contrebalancement des masses qui se déplacent: La cathédrale est construite à l'exemple des corps vivants." [23]) Wir können an dieser Stelle nicht untersuchen, wie weit Rodin mit diesem Ausspruch im Recht ist — ob überhaupt die rein quantitative Masse des gotischen Baukörpers in den Vordergrund der Betrachtung zu rücken ist. Tatsache ist auch, daß Rodin mit keinem tieferen Verstehen in das gotische Bausystem eindringen konnte. Er bekennt von der gotischen Kunst: „Je le sens, je le sens très profondément et je ne puis pas l'exprimer. Si j'ai déjà accumulé

[22]) Aus den Gesprächen mit Judith Cladel, Judith Cladel, Auguste Rodin, S. 69.

[23]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 1.

nombre de remarques, la charpente générale m'échappe." [24]) — Was aber hier als entscheidend gesehen werden soll: der durch solche gemeinsame Tendenzen zwischen dem plastischen Sehen Auguste Rodins und dem Dasein eines architektonischen Baukörpers gestiftete Zusammenhang. Dieser Zusammenhang ermöglichte weitere Folgerungen, die Rodin mit einer fast instinktiven Sicherheit zog, um aus der Erkenntnis der für die französische Kunst gesetzlichen, d. h. nahezu absoluten Bedingungen gleichzeitig seinem eigenen künstlerischen Denken eine neue Beziehung und Betätigung zu erringen.

„Pourquoi ont-ils élevé ces colossales armatures, les Cathédrales? Pour y déposer — en sûreté, croyaient-ils — l'oeuf imperceptible, ce germe qui demande tant de patience, tant de soins: le goût, cet atôme de sang pur que les siècles nous ont transmis, que nous devions transmettre à notre tour." [25]). „C'est bien le Goût, le sens des convenances, des rapports, qui fait l'unité de la Cathédrale." [26]) „On cherche la loi. Elle ne peut se préciser. La mesure, un certain ordre, voilà la loi. Et c'est aussi le goût, la sagesse, la raison, la convenance." [27]) Über Reims: „Ce beau monument montre toute la puissance raisonnée, mesurée, du style. Je reviens toujours à ce mot „discipline", pour définir cette sobre et forte architecture. Elle me rassure, elle me satisfait. Quelle science absolue des proportions!" [28]) „Goût" definiert als „sens des convenances, des rapports", „science absolue des proportions", „unité", „mesure", „ordre", „loi", — das sind Begriffe die Auguste Rodin vor der französischen Gotik immer wieder zu formulieren geneigt ist — Begriffe, die man den Perrault, Blondel, Briseux zusprechen möchte und doch von Rodin gefaßt wurden aus dem Wunsche und Willen, sein eigenes künstlerisches Denken zu vereinfachen und einheitlich zu disziplinieren, — ohne daß etwa Auguste Rodin im geringsten Maße die französische Theoretik des 17. und 18. Jahrhunderts kannte. Auguste Rodin objektivierte aus der reinen optischen Anschauung der französischen Gotik Begriffe, die in der französischen Architekturtheorie des 17. und 18. Jahrhunderts im Vordergrund einer theoretischen Diskussion standen. Daß Auguste Rodin diese Werte aus der französischen Gotik mit den Begriffen der französischen Architekturtheorie ablas, erklärt, wie auch das künstlerische Denken eines

[24]) Aus den Gesprächen mit Judith Cladel, Judith Cladel, Auguste Rodin, S. 120.
[25]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 44.
[26]) ebenda, S. 47.
[27]) ebenda, S. 64.
[28]) ebenda, S. 140.

Kunstbereichs begrenzt ist und unerwartet in ganz verwandten Formulierungen auftauchen kann. So aktivieren sich diese Begriffe auch in einem künstlerischen Denken, das sich zunächst nicht ihrer Annahme und Aufnahme zuzuwenden scheint. Das beweist, wie notwendig bestimmte Begriffe einem Kunstbereich angehören: sie stellen ein immanentes Gesetz dar — ein künstlerisches Denken mag dieses Gesetz ändern oder gar ablehnen wollen — es muß es immer wieder bekennen. Rodin bietet ein instruktives Beispiel, wie sich zeitlos konstante künstlerische Werte in ihrer Eigengesetzlichkeit durchzusetzen vermögen.

Wie das künstlerische Denken der französischen Theoretiker eine Disziplinierung und Vereinfachung komplizierterer künstlerischer Vorstellungen — der Vorstellungen des italienischen Barock — bedeutete und damit gleichzeitig eine Selbstbesinnung und Selbstbehauptung erreichte, so bedeutete die Entdeckung der Begriffe loi, ordre, mesure usw. auch für Rodin eine gewisse Besinnung, Regelung, Disziplinierung seines komplexen plastischen Denkens. „Je reviens toujours à ce mot discipline" — von diesem symbolischen Ausspruch scheint sich auch das künstlerische Denken Auguste Rodins von nun an leiten lassen zu wollen. Wir werden sehen, wie sich das künstlerische Denken Rodins dennoch nicht zu disziplinieren vermochte. Setzt man aber voraus, wie ausschließlich das künstlerische Denken Rodins von den Anschauungen beherrscht wurde, die einerseits unter dem Banne michelangelesken Erbes standen und andererseits in einer vagen Naturanschauung verwurzelt waren, so ist die Besinnung und Entdeckung der eigentlichen französischen Werte um so erstaunlicher, sie bedeuten ja in einem gewissen Grade eine Absage an jede von außen übernommene Einsicht. Allerdings bleiben die Begriffe, wie wir sie eben erwähnten, allein Bestandteil des künstlerischen Denkens Auguste Rodins und manifestieren sich weniger in seinem Schaffen — sie wirken als Funktion eines künstlerischen Verstehens, das durch Auguste Rodin vor der ganzen französischen Tradition mit den angeführten Begriffen immer wieder zur Anwendung kommt. Diese Begriffe sind es, mit denen Rodin die eigentliche Kontinuität und Einheit der französischen Kunst umfaßt, das also, was im besten Sinne französische Tradition ausmacht: „Avec quelle souplesse, quelle richesse d'invention le génie français tourne d'époque en époque, pour introduire une phase nouvelle dans le style architectural. Il ne dérange rien dans ce qui était, il ne contredit en rien les principes de la phase accomplie." [29])

[29]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 9.

Einen völligen Wandel aber im künslerischen Denk- und Vorstellungsprozeß Auguste Rodins vermochten diese typisch französischen Begriffe nicht herbeizuführen. Einmal waren sie ja von der Architektur abgeleitet und hatten also zu dem plastischen Denken Auguste Rodins nur eine mittelbare Beziehung, ein anderes Mal war Auguste Rodin durch Michelangelo unauflöslich an eine komplexere plastische Auffassung seines künstlerischen Denkens und Schaffens gebunden. Die französischen Begriffe — wir wollen sie als einfache Begriffe im künstlerischen Denken Auguste Rodins werten — und zwar deshalb, weil das französische künstlerische Denken mit ihnen eine Vereinfachung, Disziplinierung, Ordnung des künstlerischen Vorstellungsprozesses erstrebt — und die komplexeren Auffassungen, wie sie sich aus dem Einfluß Constant Simons und Louis Baryes ergaben, laufen in dem künstlerischen Denken in einem Parallelismus nebeneinander her, ohne sich gegenseitig zu begrenzen oder zu beschränken oder gar aufzuheben. Sie erweitern und bereichern oder genauer sie differenzieren das künstlerische Denken Auguste Rodins, wobei seine aus der französischen Kunst abgeleiteten Begriffe wesentlich einem Verstehen dienten — die anderen Auffassungen in dauernder Konstanz sein Schaffen selbst beherrschten.

Einen Begriff, der im Zusammenhang mit den Begriffen ordre, mesure, usw. aus der Anschauung der französischen Architektur von Auguste Rodin entwickelt wurde, müssen wir besonders berücksichtigen: es ist der Begriff der „simplicité". Er nimmt nicht nur einen wichtigen Platz im künstlerischen Denken und Verstehen Auguste Rodins ein, sondern hat auch auf sein Schaffen einen wesentlichen Einfluß ausgeübt. Es ist der Begriff, der formuliert und materialisiert von Rodin, auch über Rodin selbst hinaus allgemeine Bedeuung angenommen hat. Materialisiert war dieser Begriff durch Rodin in Werken wie Pomone (1886), Psyche (1886), La Pensée (1888), Petit Torse debout (1890), nach 1900 in den zahllosen Zeichnungen: die Plastik reduzierte ihre Mittel auf einen einfachsten Wert, den dichten geschlossenen Kubus, die Zeichnung beschränkte sich auf eine großzügige zusammenfassende Linie, die ihre einzige Besonderheit in einer weichen Modellierung oder in einer angedeuteten Grundierung durch Wasserfarben erhielt. Von diesen Werken sind Künstler wie Aristide Maillol- Charles Despiau ausgegangen: sie fanden in ihnen den glücklichsten Hinweis für ihr eigenes Schaffen.

Es wäre lohnend genug, den Begriff der „simplicité" einmal als gesonderten Gegenstand einer Betrachtung zu nehmen — wie er für

die französische Malerei bestimmend von Delacroix vorausgesagt wurde, in Deutschland im Marées-Hildebrand-Kreise seine Verwirklichung fand — allmählich in die Architektur eindrang, um zum herrschenden Prinzip zu werden. Auguste Rodin hat an dieser Entwicklung keinen unerheblichen Anteil. Allerdings schließt sein Begriff der „simplicité" einen leeren, ratlosen Purismus aus „Ah! que le purisme est inutile, quand le principal n'y est pas." [30]) Die Bedeutung, die der Begriff der „simplicité" im Alter Rodins einnahm, entstand nicht aus einer Erschöpfung und Leere des Formtriebs, sondern aus dem Wollen, die Bewegtheit und Spannung eines künstlerischen Vorstellungsprozesses zu entspannen, zu besänftigen, zu beruhigen, um in der Vereinfachung ein Endgültiges zu finden. Wir erwähnten ja schon, wie das künstlerische Denken Auguste Rodins auf ein Absolutes (L'absolu) ausging: mit dem Begriff des „absolu" steht in nächster Beziehung der Begriff der „simplicité" — eine Begriffsverbindung, die gerade im französischen künstlerischen Denken immer einen tiefen Wandel künstlerischer Vorstellungen andeutet. Die Einschränkung des künstlerischen Vorstellungsprozesses durch den Begriff der „simplicité" bedeutet also bei Auguste Rodin nicht eine dürftige Regelung und damit Verarmung des künstlerischen Denkens, sondern wird von Rodin als eine beglückende Möglichkeit gesehen, eine rastlose seelisch-künstlerische Dynamik durch ein scheinbar Absolutes in der vereinfachenden Gestaltung endgültig bestimmen zu können: ein Vorgang etwa, den der abendländische Mensch an griechischer Plastik erlebt.

Hier bietet sich ein fruchtbarer Beitrag zu der Bedeutung der Begriffe „Relation und Verschmolzenheit", die Brinckmann in der Abhandlung „Spätwerke alter Meister" aufgestellt hat. Diese Begriffe — aus einer ganz anderen Perspektive entwickelt als die optisch gefaßten Begriffspaare Wölflins linear — malerisch, Fläche — Tiefe, Vielfalt — Einheit — vermögen gerade die besondere Stellung des Begriffes der „simplicité" in dem Begriffsfelde Auguste Rodins zu fixieren. Sie können es besonders deshalb, weil sie jenseits von der Bedingtheit eines historischen Ablaufs gedacht sind. Sie gestatten eine unmittelbare Anwendung ihres Bedeutungsinhalts — die Ergebnisse einer individual-phänomenalen Betrachtung sind eigengesetzlich und unabhängig von einer formal-historischen Betrachtung. Eine formal-genetische Systematik, die die Gefahr des Schematischen nicht überwindet: das ist der Hintergrund der op-

[30]) Auguste Rodin, aus Aurel, Rodin devant la femme, S. 142.

tischen Begriffspaare Wölfflins. Die Dynamik der totalen Lebensform des ästhetischen Menschen, die von dem schematisierten Lineament eines historisch gesehenen Formalismus unberührt bleibt, das ist der Hintergrund des psychologisch gefaßten Begriffspaares Brinckmanns. „Hier liegt der tiefe Gegensatz und die Eigenheit meiner Anschauung wird deutlich. Die Begriffspaare Wölfflins sind formale Klassifikationen innerhalb der Entwicklungsgeschichte der Kunst. Die Begriffe Relation und Verschmolzenheit sind im psychologischen Grund verankerbar und entsprechen den psychologischen Gegensätzen: Dynamik und Introversion oder äußere Interessenbeziehung und Zurückbiegung in Sich. Die Begriffspaare suchen einen Stilwandel logisch zu fassen, unsere Begriffe bezeichnen eine individuelle Wandlung physio-psychologischer Art innerhalb der Lebensform des ästhetischen Menschen [31]). Was als Folgerung der individuellen Wandlung bei Tizian, Rembrandt, Renoir beobachtet ist, muß für die Lebens- und Kunstform des ästhetischen Menschen schlechthin — also auch für Rodin — seine Gültigkeit finden.

Das Begriffspaar Relation und Verschmolzenheit umfaßt einen künstlerisch formal-psychologischen Parallelismus. Die Begriffspaare Wölfflins erfahren dadurch eine große Erweiterung. Neben dem Optischen wird gleichzeitig eine psychologische Situation erfaßt. Der Begriff der simplicité erhält in seinem Inhalt gerade die besondere Artung eines künstlerisch formalpsychologischen Parallelismus: simplicité wird nicht nur als formaler Begriff gefordert, sondern gleichzeitig als Versprechen eines seelischen bonheur ersehnt (vgl. S. 51). So erfüllt der Begriff der simplicité die künstlerisch formalpsychologische Voraussetzung des Begriffspaares Relation und Verschmolzenheit. Darüber hinaus ordnet sich der Begriff der simplicité adäquat in die Phasenstellung des Begriffes der Verschmolzenheit. Dieser bestimmt die Endgültigkeit einer künstlerisch formal-psychologischen Gesinnung in der letzten Lebensphase des ästhetischen Menschen. Ein von Brinckmann gegebenes Beispiel: „Die Verschmolzenheit räumlicher Komponenten erreicht der greise Michelangelo im Bau von San Pietro. Schwingende Verbundenheit der einzelnen Raumabschnitte tritt an die Stelle, wo einst der Kampf der Gegensätze herrschte. Alle Teile sind von einer und derselben Art, auch ihre Dekoration im Gegensatz zur Laurenziana ist die gleiche. Goethe hatte diesen schwebenden Zustand des Raumes empfunden, als er im Geiste die Orphische Stadt schaute:

---

[31]) A. E. Brinckmann, Spätwerke großer Meister, Frankf. a. M. 1925, S. 41.

„Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien, der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen ... und die Bürger am gemeinsten Tage fühlen sich in einem ideellen Zustand: ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen, werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses teilhaftig. Man gewöhne sich in Sankt Peter auf und ab zu gehen und man wird ein Analogon desjenigen empfinden, was wir auszusprechen gewagt." Wandeln und Weben — ideeller Zustand — Teilhaftigwerden ohne Reflexion: es sind Umschreibungen für das Zurücktreten der Triebimpulse in ihrer Differenzierung, für das Entgleiten unendlich vieler Funktionen in einen Zustand der Funktionslosigkeit, wo völlig in sich ausbalanzierte Kräfte als Harmonie empfunden werden, wo die Verschmolzenheit an die Stelle der Relationen getreten ist [32]). „Das Entgleiten unendlich vieler Funktionen, die Empfindung ausbalanzierter Kräfte als Harmonie" — diese psychologische Situation stellt sich im künstlerischen Denken Rodins durch den Begriff der simplicité dar, der gerade in der Spätzeit Rodins von überragender Bedeutung wurde. Gewiß: eine unerlöste Unruhe schwebt zwar bis zum Schluß über dem Denkbild Rodins, aber sie wird zurückgedrängt von jener Verschmolzenheit, die im Begriff der simplicité beschlossen liegt. Der Begriff drückt es unmittelbar aus: das Vielfache mach noch triebhaft wirken, aber es wird nicht als bewußter Wert geachtet. Die Mannigfaltigkeit der Beziehungen und Verknüpfungen konvergiert auf einen einzigen Begriff, der mit dem Recht des Absoluten (vgl. S. 50) alle Divergenz ausschließen will. Der künstlerische Denkprozeß mit seinen aktiven Tendenzen der Aufnahme, Umformung, Ablehnung, Bejahung, Verneinung ist aus der Spannung seines Flusses gelöst — die Aktivität zahlloser Relationen beruhigt sich in der Reife eines letzten Zieles. Die endliche Lösung eines scheinbar unabsehbaren Vorganges bestimmt der Begriff der simplicité. Diese Endgültigkeit war für Rodin das Beglückende seiner letzten Denkphase. Aus dieser Gesinnung heraus nehmen die Hinweise Auguste Rodins auf die „simplicité" fast den Charakter heiliger Bekenntnisse an: „Et puissé-je être écouté quand je prêche la simplicité comme la condition primordiale du bonheur et de la beauté" (Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 76). Hier wird simplicité nicht nur als formaler Begriff gefordert, sondern gleichzeitig als Ausdruck einer seelischen Situation gedacht, die als glückhaft empfunden wird: als ob nur

[32]) A. E. Brinckmann, Spätwerke alter Meister, Frankf. a. M. 1925, S. 33 ff.

durch den Begriff der „simplicité" und mit ihm in nahem Zusammenhang durch den Begriff des „absolu" auch im Psychischen ein endgültiger Zustand — eine Vollendung — erreicht werden könnte; es ist nur logisch, wenn dieser Zustand bei einem französischen Künstler wie Auguste Rodin als „bonheur" erscheint.

Es versteht sich fast von selbst, daß sich unter dem Gesichtspunkt der „simplicité" — eines einfachen, vielleicht sogar absoluten Schönen, sich eine Beziehung Rodins zur Antike, besonders zur griechischen Plastik des 5. und 6. Jahrhunderts gebildet hat. Wir begegnen allerdings in dieser Beziehung derselben Erscheinung, die wir schon den Begriffen loi, ordre, mesure usw. gegenüber anführten. Es ist bei aller Verehrung der Antike weniger eine direkte formale Beziehung, die einen Kanon für das eigene Schaffen aufnähme, als vielmehr eine eher distanzierte Stellungnahme, die die Elemente griechischer Plastik in einem künstlerischen Verstehen durchdenkt und rückhaltslos bewundert, aber sie nicht verwertet. (Die erwähnten einfach geschlossenen kubischen Konzeptionen Rodins wie Pomone, Psyché usw. sind vollkommen selbständige Werke und haben nicht das geringste mit den Kompositionsprinzipien griechischer Plastik zu tun.) Die Beziehung zu den griechischen plastischen Werten stellt in einem gewissen Grade eine ähnliche Anregung zur Selbstbesinnung dar, wie sie schon Auguste Rodin vor den Werten der französischen Tradition erstrebte. Allerdings war diese um vieles vehementer, weil die künstlerische Anschauung Auguste Rodins plötzlich überrascht und überwältigt wurde von dem Erstaunen, in einer ältesten heimischen Tradition den Ausdruck zu finden, den er selbst dunkel wünschte, ohne ihn bewußt vollziehen zu können. Und so sind die Reduzierung und Vereinfachung des künstlerischen Denkens und auch Gestaltens, wie sie um 1885/86 bei Auguste Rodin spürbar und sichtbar werden, nicht zurückzuführen auf die Werte der Antike. Die Bedeutung der griechischen Plastik im künstlerischen Denken Rodins liegt in einer stets bereiten Bewunderung und Verehrung — sie war Anlaß einer dauernden Ehrfurcht, aber nicht eigentlich bewegender Faktor seines künstlerischen Denkens. Durch die von der Antike ausgehende künstlerische Schulung und Erziehung seiner frühesten Jugend war auch der Grad der Gewöhnung zu stark, das Verhältnis nicht mehr ursprünglich und unbefangen genug, um eine Erneuerung oder gar einen Umbruch des künstlerischen Denkens in Rodin erzwingen zu können. Das Verhältnis Rodins zur Antike blieb ein kontemplatives — es war tief genug, um sich eine unablässige Bewunderung zu sichern, aber zu

steril, um die besondere Fähigkeit des französischen künstlerischen Denkens, nämlich durch eine rücksichtslose Selektion verschiedener künstlerischer Elemente den künstlerischen Vorstellungsprozeß zu vereinheitlichen, wirklich anregen zu können. Die Beziehung zur Antike stellt einen konstanten Faktor im künstlerischen Denken Auguste Rodins dar — nicht überzeugend genug, um als disziplinierender und ordnender Faktor in das künstlerische Denken Rodins eindringen zu können — nicht problematisch genug, um das künstlerische Denken Rodins noch fragwürdiger zu differenzieren. Und weil in diesem Verhältnis zur Antike keine wirklich bestimmende Kraft und Richtung für das künstlerische Denken Auguste Rodins aktiviert wurde, konnte sie Auguste Rodin ohne Widerspruch den heterogensten künstlerischen Bereichen zuordnen: Phidias und Michelangelo konnten nur von Auguste Rodin in einer Synthese gesehen werden, weil die Antike nicht entscheidend genug das künstlerische Denken Auguste Rodins beherrschte. Wäre ihr Einfluß dominierend gewesen, so hätte sie mindestens die bedeutende Stellung Michelangelos im künstlerischen Denken Auguste Rodins beschränken müssen. (Allerdings werden wir in einem anderen Zusammenhang einen wesentlichen psychologischen Einfluß der Antike auf das künstlerische Denken Auguste Rodins beobachten können; formal blieb Rodin dauernd an Michelangelo gebunden.) Aber gleichzeitig zeigt diese Synthese die unsichere Labilität eines künstlerischen Denkens, das gerade zwei sich ausschließende Formwelten in einer Einheit sieht: „Aimez dévotement les maîtres, qui vous précédèrent. Inclinez-vous devant Phidias et devant Michelange. Admirez la divine sérénité de l'un, la farouche angoisse de l'autre." [33]) Diese Formulierung enthält vielleicht die ganze problematische Strukturiertheit des künstlerischen Denkens Auguste Rodins. Sie bezeugt einerseits (durch Phidias) einen klaren logischen Formwillen, sie bezeugt andererseits (durch Michelangelo) einen komplexen Formwillen — beide Anteile deduzierten wir schon ausführlicher: sie lagen in der Entdeckung der traditionellen französischen Werte und in dem Einfluß Constant Simons. Gleichzeitig bezeugt diese Formulierung die Diskrepanz einer logischen Gestaltung und Konsequenz des künstlerischen Denkens — wir sahen wie auch die französischen Werte die differenzierten Anschauungen Auguste Rodins — gebildet aus den Einflüssen Constant Simons, Michelangelos, Louis Baryes — nicht zu beseitigen vermochten, sondern sich ihnen nur in einem parallelen Nebeneinander zugliedern konnten.

[33]) Auguste Rodin, Testament, S. 1.

Versuchen wir die Ursachen zu erhellen, die die Diskrepanz des künstlerischen Denkens Auguste Rodins veranlaßten!

Greifen wir noch einmal zurück! Die Eroberung der französischen Werte (vgl. S. 44 f.), erschien uns als wichtigste Stufe im künstlerischen Denken Auguste Rodins; denn wir konnten an ihren Begriffen die Wendung zu einer typisch-französischen Denkart erblicken — Auswahl und Filtrierung mannigfaltiger künstlerischer Vorstellungen zur Sicherheit und Klarheit einer ökonomischen Einheit. Unter dieser Perspektive sah Rodin zum ersten Mal künstlerische Gestaltung beherrscht von französischen Gesetzmäßigkeiten — wir konnten Rodins Bemühungen um die Definition dieser Gesetzmäßigkeiten verfolgen. Die glückliche Wirkung der neuen Orientierung des künstlerischen Denkens Auguste Rodins bestätigte sich in der fruchtbaren Abstraktion des Begriffes der „simplicité". Daß sich dieser Wandel gerade an Architektur entwickelte, vermittelte uns die Einsicht von dem Einsatz eines französischen baulich-konstruktiven Denkens neben dem zuerst vorwiegend italienisch-plastischen Denken Rodins.

Diese baulich-konstruktive Denkart fand ihren Niederschlag auch im plastischen Denken Auguste Rodins, als Rodin von nun an auch Plastik als Funktion mathematisch-geometrisch künstlerischer Vorstellungen auffassen konnte. In diesem Zusammenhang sieht Rodin die griechische Plastik als absolute geometrische Konzeption, sieht bei Michelangelo eine mathematisch-geometrische Neigung, sucht auch in seinem eigenen Schaffen eine Verwirklichung des Mathematischen: der „baiser" (1886) wird zum Beispiel aus der mathematischen Vorstellung eines Dreiecks komponiert. (In den Gesprächen mit Helene v. Nostriz wird dieser Gedanke von Auguste Rodin ausgesprochen.)

Es bilden sich — seit der Kenntnis der französischen architektonischen Tradition — immer stärkere Ansätze zu einem konstruktiven mathematisch-geometrischen Denken aus, die auch folgerichtig einen logischeren konsequenten Aufbau der formalen Gedankenreihen Auguste Rodins auszulösen versprachen. Und nicht nur, daß sich dieser Richtungswechsel von den diffusen Naturanschauungen Baryes und der Komplexität michelangelsker Tradition zu einer strengeren Systematik in sprachlichen Formulierungen dokumentierte — auch das Schaffen Rodins materialisiert sich stärker in dieser Richtung: wir erwähnten eben den „baiser" als eine mathematisch-geometrische Konzeption. Mit ihm entstanden gleichzeitig die ebenfalls erwähnten Werke wie „Psyche", „Pomone", als Konzep-

tionen einer strengeren Vereinfachung plastischer Werte. — Und dennoch erringen alle diese neuen Elemente des künstlerischen Denkens Auguste Rodins kein Übergewicht und man erwartet vergeblich eine endgültige Wendung zu einer französischen Logik und Ökonomik seines totalen Denkbereichs.

Zwei Phänomene kristallisieren sich für die Unsicherheit und Unentschiedenheit des künstlerischen Denkens Auguste Rodins — das eine ist optischer Akt: wir werden darlegen, wie eine Besonderheit des künstlerischen Sehens Auguste Rodins ein folgerichtiges begriffliches Denken erschwert hat — das andere ist psychologischer Art; die eigentümliche Vielseitigkeit eines künstlerischen Erlebens erschwerte eine zielsichere Konzentrierung und Begrenzung des künstlerischen Denkbereichs.

Das künstlerische Sehen Auguste Rodins begnügte sich häufig mit dem rein optischen Eindruck: es steigerte weder die visuelle Anschauung zu einer näheren Analytik, noch vermochte es dann die Analytik weiter umzusetzen in die begriffliche Deutung. Wohl war das optische Erleben Auguste Rodins rein gradmäßig immer intensiv und konzentriert, aber es blieb dennoch häufig genug nur ein visuelles Empfangen von Eindrücken, das sich nicht begrifflich umformen konnte, um so erst ein künstlerisches Verstehen zu sichern. Sein Erleben war immer andächtig, verzückt, begeistert, aber es blieb dabei oft dumpf und konturlos. Nicht, daß sich Auguste Rodin von dem puren optischen Eindruck dauernd überwältigen ließ, Rodin rang sich in zahllosen Beispielen zu einer klar umrissenen begrifflichen Analytik durch: gerade der analytisch-geometrischen Durchdringung von optischen Eindrücken zum Beispiel verdankt er seinen Anteil an einer logisch-mathematisch-geometrischen Denk- und Sehweise, verdankt er die Begriffe der ordre, mesure, loi, proportion usw. Sie entstanden weil ein französischer Baukörper nicht nur visuell erlebt wurde, sondern gleichzeitig baulich konstruktiv durchdacht wurde. Aber in dieser Art, wo eine optische Anschauung mit einer analytischen Denkweise synthetisch zusammenarbeitete, vollzog sich eben nicht immer das künstlerische Denken Auguste Rodins. Das künstlerische Erleben Auguste Rodins erfüllte sich oft mit dem optischen Eindruck und verzichtete auf eine strengere Analytik — es war, um es mit dem verhängnisvollen Worte Auguste Rodins selbst zu kennzeichnen, malerisch-pictural!

„. . . les Gothiques furent de grands peintres parce qu'ils étaient de grands architects . . . Les plans, obtenus par les grandes oppositions que devaient rechercher les constructeurs des Cathédrales,

n'ont pas seulement un intérêt d'équilibre et de solidité; ils déterminent, en outre, ces ombres profondes et ces belles lumières qui font à l'édifice un si magnifique vêtement." [34]) — „Quelle élégance dans ces plans si simples et si forts! Grâce à eux, l'ombre et la lumière réagissent l'une sur l'autre, produisant cette demi-teinte, principe de la richesse d'effet que nous admirons dans ces amples architectures. Cet effet est tout pictural." [35])

Das mathematisch-geometrisch bedingte Sehen Rodins, wie es sich um 1885 als Reaktion gegen die verwirrende Konstellation der Einflüsse Constant Simons, Michelangelos, Louis Baryes auszubilden begann und sich in Begriffen wie ordre, science absolue de proportion usw. äußerte, leitet gleichzeitig hinüber in ein malerisches Sehen, um unglückselige Begriffe wie ombre, lumière als Charakteristika in das künstlerische Denken hineinzutragen, — Begriffe, die alle festen und deutlichen künstlerischen Anschauungen, Vorstellungen, Ideen unterbinden müssen: das teils aus seelisch-mystischem Erleben, teils aus willkürlich visuellen Impressionen entstandene Aufspüren von farbig-atmosphärischen Werten in der Architektur hemmt jenen strengen Zug des künstlerischen Denkens Rodins und durchsetzt ihn mit Begriffen, die selbst für die Bedingungen der Malerei nur begrenzt anzuwenden sind.

Schon Lécamus de Mezière operierte am Ausgang des 18. Jahrhunderts mit Formulierungen, in denen lumière und ombre eine wesentliche Rolle spielen — nicht weil sie wirklich künstlerisch begründet wären, sondern weil sie in der Architektur so etwas wie Stimmungseffekte zu erwecken vermögen: eine Einstellung, die im Anfang des 19. Jahrhunderts durch ihre gefühlsmäßigen Ansichten in einem negativen Sinne immer stärker das künstlerische Bewußtsein beherrschte und noch einmal bei Auguste Rodin als Rudiment auftauchte. Allerdings haben wir Rodins Sehweise auch als allgemeine zeitliche Erscheinung zu betrachten: So wenig das impressionistische Sehen die optische Einstellung Rodins adäquat zu erschließen vermag, muß doch das impressionistische Sehen des 19. Jahrhunderts für die vage malerische Einstellung Rodins architektonischen Analysen gegenüber als ursächlicher Faktor gelten.

Eine auf eine analytische Auseinandersetzung verzichtende rein optische Impression scheidet die wichtigste Voraussetzung des künstlerischen Prozesses — ganz abgesehen von seinen psychischen Voraussetzungen — den Denkakt aus, aus dem sich überhaupt erst Vor-

[34]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 2 ff.
[35]) ebenda, S. 3 ff.

stellungen entwickeln können, um sich an Zufälligkeiten zu halten: „C'est l'éclairage qui règle l'architecture, ce n'est pas le „rationnel", terme barbare." [36]) Das französische 17. oder auch 18. Jahrhundert hätte umgekehrt geschlossen — c'est le „rationnel" qui règle l'architecture" — weil sich der künstlerische Prozeß im 17. und 18. Jahrhundert zuerst wirklich als mathematischer Denkprozeß konstituierte und deshalb nicht mit unzuverlässigen Wirkungen spekulierte. Gerade die Einheit eines berechnenden künstlerischen Denkens und eines nuancierten Sehens begründete ja die französischen Schöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts. — Der Primat der reinen optischen Empfänglichkeit führte Rodin zu Anschauungen, nicht die Ursache künstlerischer Gestaltung, den Einsatz eines produktiven Denkaktes (le rationnel) als wichtig zu sehen, sondern nur gewisse Folgeerscheinungen zu beobachten, die in unerwarteten Wirkungen (éclairage) gegeben schien. Gewiß drängt sich die malerische Sehweise nicht dem ganzen künstlerischen Denken Auguste Rodins dominierend auf — wir sahen ja, wie sich selbst eine strenge mathematische Sehweise ausbildete. — — — Auguste Rodin war auch zu sehr Plastiker und zeigte deshalb vor der festen plastischen Form eine zu große Verantwortung: hier war der malerischen Sehweise vom plastischen Denken her ein Halt geboten. Und wie sehr er auch allen Schimmer von Licht und Schattenspiel liebte — bis zur letzten Konsequenz eines Medardo Rosso steigerte Auguste Rodin sein malerisches Sehen keineswegs, um die plastische Form in Licht und Luft auflösen zu wollen. Die äußerste Abstraktion Medardo Rossos, das greifbare, faßbare, formbare plastische Material existierte überhaupt nicht, es gäbe schließlich nur Luft „la matière n'existe pas, avoir fait quelque chose, c'est avoir fait oublier la matière (Medardo Rosso)" — diese letzte äußerste Möglichkeit konnte Rodin nicht teilen. Er wurde durch sein überzeitliches Sehen zu sehr von der Tradition überzeugt — wie wenig neigt doch französische Plastik zur völligen Preisgabe des Kubus — und blieb deshalb an die Präsenz der Masse gebunden: ce qui lie, entre eux tous les sculpteurs d'une époque, c'est la masse [37]). Und so findet sich bei Auguste Rodin immer wieder der Hinweis auf die Konsistenz der plastischen Form. „Mais notez bien que l'ombre en soi n'existe pas. C'est un vêtement qui s'attache à la forme. Si la forme est bonne, l'ombre, qui en est la manifestation, sera expressive. Donnez-moi de belles

[36]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 211.
[37]) Auguste Rodin, aus Aurel, Rodin devant la femme, S. 141.

formes, j'aurai de belles ombres." [38]) Nicht die Vernichtung aller gestalteten Form zum Zweck eines Effekts von Licht und Schatten, sondern als Anlaß eines Wechselspiels von plastischer Form und Licht, Schatten, Atmosphäre — mit diesem gegenseitig sich ergänzenden Verhältniss schützt sich Auguste Rodin vor übertriebenen Konsequenzen, die er wohl manchmal bei einem unarchitektonischen Sehen zu ziehen scheint, um aber doch wieder extremste Folgerungen durch seine plastische Anlage zu mildern und auszuschalten.

In solchen Wechselwirkungen und Übergängen stellen sich ja überhaupt die verschiedenen Sehweisen und damit auch Denkweisen Auguste Rodins dar, — sie sind einmal plastisch bildend und wiederum malerisch auflösend, oder auch architektonisch kristallisierend. Nicht mit dieser oder jener Seh- und Denkweise charakterisiert sich Auguste Rodin, sondern mit einer dauernd nuancierten Mannigfaltigkeit. Wir konnten sie einzeln verfolgen: die plastisch bildende in der Abhängigkeit Constant Simons und Michelangelos, die malerisch-auflösende in der Anschauung gotischer Architektur, die architektonisch-kristallisierende ebenfalls in der Anschauung der französischen architektonischen Tradition. Diese letzte Sehweise führte zu den glücklichen Begriffen wie loi, ordre, mesure usw. und bahnte so eine vereinfachende Ökonomik des künstlerischen Denkens Auguste Rodins an. Daß diese von Rodin nicht endgültig erreicht wurde, liegt in einem bedeutendem Maße in seiner malerischen Sehweise begründet: durch die Ausschaltung des „rationnel" verliert der künstlerische Denkakt zu einem Teil gerade sein analytisches, auswählendes, klärendes, regelndes Element, indem er sich willkürlich optischen Anschauungen überläßt — eine Entwicklung künstlerischer Seh- und Denkweise, die durchaus nicht immer in dieser Art notwendig verlaufen muß, aber bei Rodin in dieser Art verlaufen ist.

In der malerischen Sehweise Auguste Rodins liegt eine der Ursachen, die einen wirklichen zielsicheren Einsatz des plastischen Denkens Auguste Rodins nicht aufkommen ließen. Denn ein ungenaues, ungefähres malerisches Sehen wird am wenigsten eine selbständige Konzentrierung plastischen Denkens auslösen — wobei etwa garnicht mit einer absoluten Produktivität plastischen Denkens gerechnet werden soll. Eine wirkliche neue Eroberung plastischen Denkens war ja überhaupt letzten Endes nicht mehr möglich: schließt man die griechische Plastik mit ein, so hatte sich die antik-abend-

[38]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 60.

ländische Sphäre plastischer Gestaltung bis in letzte Möglichkeiten erschöpft — von der organischen bis zur ornamental gefaßten Plastik, von der geschlossenen kubischen Zusammenfassung bis zur äußersten Sprengung des kubischen Blocks, von der räumlich unabhängigen bis zur räumlich bezogenen, von der architektonisch ungebundenen bis zur architektonisch gebundenen liefen die Variationen, und wer wie Rodin bei aller Sehnsucht zu einer neuen geistig-seelischen Welt und damit auch zu einer neuen Formwelt an diese ungeheure Tradition unaufhebbar gekettet war, der konnte sich unmöglich zu einem neuen plastischen Denken durchringen; die Voraussetzung war a posteriori nicht mehr gegeben. Aber auch selbst die klare Wendung des künstlerischen Denkens zu einfacheren Werten und Abstraktionen, wie sie sich um 1885 auch im Schaffen Rodins zu manifestieren begann, wurde von Rodin nicht endgültig aufgenommen. Und das war entschieden möglich: Maillol z. B. hat es mit glücklichstem Griff getan. Die Ansätze zur Beschränkung und damit Organisation des künstlerischen Denkens fanden aber gerade in der unbestimmten malerischen Sehweise ihre ungünstigste Voraussetzung.

Aber nicht nur in der malerischen Sehweise an und für sich lag die ungünstige Voraussetzung, sondern vielmehr auch in einem allgemeineren künstlerischen Verhalten, aus dem die malerische Sehweise Auguste Rodins nur als Funktion hervorging: es war die ungeheure optische Eindrucksfähigkeit Rodins, die von Formwelt zu Formwelt eilte, in einem unermüdbaren Genießen zu einer Universalität des Sehens trieb, die sich nirgends begrenzen und binden wollte. Hier erlag das optische Erleben Rodins der Gefahr, die immer in einem überreichen Wissen liegt — das eigene künstlerische Denken von der Fülle des Materials überwuchern zu lassen, wo nur Verzicht oder kluge Synthese den Ausweg zu finden vermag: man denke z. B. an Hans von Marées oder Delacroix. Und wie die malerische Sehweise die Impressionen Auguste Rodins nicht analytisch unterbauen konnte, so wenig konnte das grenzenlose optische Erleben Auguste Rodins, das die Antike wie die Gotik, Michelangelo wie Rembrandt umspann, ein produktives künstlerisches Denken unterbauen. Die Versuche, die Auguste Rodin aus einem wirklich inneren Bedürfnis unternahm, um einen eigenen selbständigen Aufbau künstlerischen Denkens zu konstituieren, tauchen immer wieder unter in der Unabsehbarkeit visuellen Erlebens. Und so fruchtbar, ja notwendig sich auch sonst die Auseinandersetzung mit fremden Werten und Formwelten für ein künstlerisches Denken und Vor-

stellen erweist, bei Rodin erweist sich diese Anteilnahme als unfruchtbar: zu viel Übermaß, Rausch, Intensität eines reinen optischen Erlebens, und zu wenig Ökonomik, Zucht, Nüchternheit eines rationalen künstlerischen Denkens — in diesem Verhältnis eines visuellen Übergewichts in der ganzen künstlerischen, psychischen-physischen Gesamtstruktur lag für einen französischen Künstler wie Auguste Rodin die Schwierigkeit zur Konzentrierung und Prägung eines selbständigen künstlerischen Denkens.

Wir gingen eben dem optischen Anschauungsvermögen Auguste Rodins nach und fanden in der übermäßig malerischen Sehweise eine der Ursachen für die Unsicherheit seines künstlerischen Denkens — wir erwähnten schon, wie diese auch psychologisch begründet wäre.

Die verschiedenen Strömungen, die sich in Rodins künstlerischem Denkbereich durchkreuzen, widerspiegeln natürlich neben ihrer reinen formalen Problematik die Besonderheit geistig-seelischer Schichten; beide stehen in wechselseitiger Abhängigkeit. — Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die Eigentümlichkeit der Geistigkeit und des Seelentums Auguste Rodins zu deuten — diese Deutung geht über unsere eigentliche Aufgabe hinaus, aber wir müssen so viel festhalten, daß ein nach den gegensätzlichsten Richtungen ausströmendes Seelentum — sich gleichzeitig hingebend an die leidvolle Stille Rembrandts, an die tragische Macht Michelangelos, an die irdisch-schöne Ruhe der Antike, an den mystischen Dämmer der Gotik, am wenigsten zu einer bestimmten Konzentrierung, Besinnung seelisch-geistiger Kräfte gelangen konnte, um so durch eine spezifisch-geistig-seelische Strukturiertheit zu einem spezifisch und damit einheitlichen künstlerischen Denkbild tendieren zu können. Aber so wie Rodin war: gequält aber auch glücklich, verdüstert aber auch froh, überspannt aber auch gesetzt, ekstatisch aber auch still, schwelgerisch aber auch nüchtern — schwebte sein Seelentum in Spannungsverhältnissen, die sich so wenig wie sein künstlerisches Denken gradlinig zu orientieren wußten. Dennoch entwickelt sich ähnlich wie im künstlerischen Denken Auguste Rodins auch im Psychischen die Tendenz, sich aus der Polarität eines unabsehbaren nuancierten Seelentums zu einer abgeklärten Geschlossenheit und Einheit im Psychischen durchzuringen. Und mit der Tendenz, die verschiedenen Richtungen seines künstlerischen Denkens durch einfache Werte einheitlich zu begrenzen, stellt sich bei Auguste Rodin gleichzeitig der psychologische Akt dar, durch die Ökonomik eines künstlerischen Denkens auch einen Ausgleich der verschiedensten Gefühlsqualitäten durch eine harmonische seelische Situation zu fin-

den. Und so schließt die Aktivierung der einfachen formalen Werte Auguste Rodins einen gleichzeitigen Willensakt mit ein, der sich eine bestimmte psychische Situation durch bestimmte adäquate formale Werte erzwingen will. Wir dürfen aber auf keinen Fall dies Verhältnis, das sich bei Rodin einerseits aus der Vielheit seines künstlerischen Denkens, andererseits aus der Polarität seines Seelentums herstellen will, als ein einfaches Identitätsverhältnis auffassen, das heißt, wir dürfen die formalen Ideen der unité, simplicité, ordre, mesure usw., wie sie in das künstlerische Denken Auguste Rodins, wenn auch nicht dominierend, aber doch den anderen Werten gleich berechtigt, eingeordnet wurden, nicht als Folgerungen eines unproblematischen Seelentums ansehen — so als ob nur einfache seelische Situationen nur einfache formale Werte hervorrufen könnten. Gerade die Zwiespältigkeit und Dynamik eines Seelentums erkämpft sich bei Auguste Rodin eine Vereinfachung und eine ökonomische Vereinheitlichung des komplexen künstlerischen Denkbildes, um in der formalen Ökonomik ein kritisch-regelndes Maß seiner polaren psychischen Situationen zu haben. Durch die Sichtbarmachung einer klaren einfachen ruhigen Formwelt, eine Klärung, Beruhigung, Vereinfachung einer psychischen Vielfältigkeit zu erreichen, — psychische Zustände aus ihren Erschütterungen, Spannungen, Erregungen durch eine künstlerische Norm zu lösen: das ist der psychische und zugleich formale Prozeß, mit dem Auguste Rodin sich aus dem Mißverhältnis seines psychischen Seins wie aus dem Mißverhältnis seines künstlerischen Denkens zu befreien sucht.

In diesem Sinnzusammenhang stehen einerseits die ganzen Ansätze und Versuche Auguste Rodins, sein künstlerisches Denken einfach einheitlich zu gliedern und zu ordnen, andererseits sich gerade zu den frühen Stadien künstlerischer Entwicklungen zu bekennen — beide Seiten des künstlerischen Denkens und Bekennens Rodins wollen als Resultat eine Lösung im Psychischen. Erinnern wir uns, wie Auguste Rodin in Formulierungen über die „simplicité" gleichzeitig eine Hoffnung auf „bonheur" aussprach. — — — Wir dürfen diesen Zug Rodins nicht als irgendeine klassizistische Reminiszenz ansehen — Rodin hat nicht das Geringste mit den klassizistischen Neigungen des 19. Jahrhunderts zu tun; das néo-grec (style Louis Philippe) hat Auguste Rodin abgelehnt. Wenn Auguste Rodin griechische Plastik bewunderte, so bewunderte er aus einem objektiven geschichtlichen Verstehen, nicht aus einer absoluten künstlerischen Abhängigkeit. — — — Hier handelt es sich vielmehr um ein vollkommen selbständiges künstlerisches geistig-seelisches Phänomen, das

sich als Ergebnis aus der besonderen Problematik des künstlerischen und psychischen Seins Auguste Rodins selbst darstellt.

Verfolgen wir an einigen Aussagen Auguste Rodins diesen formal-psychischen Prozeß.

„Sur ces faces, si simples dans leur grandeur, mon attention se concentre. Je voudrais comprendre tout de suite, et je sens qu'il faudrait, pour y parvenir, me modifier profondément moi-même, acquérir plus d'énergie, plus de fermeté, me soumettre à une rigoureuse discipline." [39]) Hier ergibt formale Einfachheit gleichzeitig einen psychologischen Prozeß — sie bedeutet eine Disziplinierung des Psychischen. — — „Soyons simples comme les Anciens. Plus nous serons simples, plus nous serons complets, car simplicité signifie unité dans la vérité" [40]): so eigentümlich diese Formulierung sei, sie erhellt bezeichnend genug, wie der künstlerische Begriff der „simplicité" einen ganz bestimmten geistig-psychologischen Akt hervorruft — er vollzieht nämlich ein Urteil, das Urteil der „vérité". Damit spricht sich eine Einstellung aus, die formal wie psychologisch in einer Einfachheit „vérité" als absoluten endgültigen Wert zu finden glaubt. Aus dieser Einstellung ergibt sich für Auguste Rodin gerade eine stärkere Hinneigung zu den früheren Stadien künstlerischer Entwicklung — sei es ein früher romanischer Bau oder sei es eine frühe antike Plastik, die „heilige Ruhe" in beiden bedeutet für Auguste Rodin formal wie psychisch die einzig mögliche Vollendung. — — — An dem Verhältnis Auguste Rodin — Michelangelo erscheint am deutlichsten der psychologische Wandel oder genauer Wandlungswille Rodins. Bleibt er formal in dauernder Abhängigkeit an Michelangelo gebunden, psychologisch löst er sich von der unerlösten tragischen seelischen Welt Michelangelos. In einem Vergleich Michelangelo — Antike spricht Rodin diese Abwendung von der seelischen Welt Michelangelos aus: „Je suis parti de l'Antique; mais lorsque j'allai en Italie, je me suis épris soudain du grand maître florentin, et mes oeuvres se sont certainement ressenties de cette passion. Depuis, surtout dans les derniers temps, je suis revenu à l'Antique. — — — Pour moi, j'essaie de rendre sans cesse plus calme ma vision de la nature. C'est vers la sérénité que nous devons tendre." [41])

Bei Rodin läßt sich einmal ganz offen verfolgen, daß sich einfache Logizität französischer Kunst nicht nur aus einer Rationalität

[39]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 118.
[40]) ebenda, S. 96.
[41]) Auguste Rodin, Aus den Gesprächen mit Paul Gsell, S. 286.

zu entwickeln braucht, sondern daß sie vielmehr gleichzeitig einen psychologischen Prozeß in sich schließt, dessen Dynamik sich allerdings in der künstlerischen Materialisierung verbirgt. — — Gerade diese Mutation zwischen einer psychischen Situation und einem künstlerischen Gestaltungswillen kann zu einer analytischen Methodik verführen, die vielleicht Wesentliches am französischen künstlerischen Prozeß übersieht: diese Methodik erblickt in der Formgebung spontan ein absolutes Analogon des Psychischen und interpretiert z. B. Einfachheit und Logizität französischer formaler Werte als Ursache einer rationalen, psychologisch einfachen, künstlerischen Gesamtstruktur — vergißt aber dabei, daß Rationalität eines künstlerischen Denkens wiederum Resultat von durchaus dynamischen psychischen Prozessen sein kann. Bei Auguste Rodin, dessen künstlerischer Denk- und Vorstellungsprozeß weder durch die Macht einer allgemeinen verpflichtenden Tradition, noch durch den Zwang irgendeiner künstlerischen Richtung gebunden ist, sondern dessen künstlerischer Denkprozeß ziemlich isoliert verläuft und auf eigene Entscheidungen angewiesen ist, gibt sich ein Einzelfall, der sich der analytischen Einsicht offener darbietet: und sollte es nicht aufschlußreich sein, daß ein leidenschaftliches Temperament wie das Auguste Rodins zu denselben Begriffen und Folgerungen künstlerischen Wollens kam — ohne von außen aus seiner Zeit heraus in diesen Folgerungen wesentlich bestätigt zu werden — wie sie in der französischen Gotik, in der französischen Klassik, im 18. Jahrhundert zu beobachten sind? Gewiß erweisen sich diese Folgerungen nicht als beherrschendes endgültiges Ergebnis des gesamten künstlerischen Denkbereiches Auguste Rodins — wir sahen, wie sie überwuchert blieben von Einflüssen komplexerer Art. Daß sich aber diese Folgerungen dennoch objektivieren und auch künstlerisch materialisieren konnten — das haben wir als wichtig anzuerkennen. — — — Vielleicht darf man das eben geschilderte Phänomen des künstlerischen Denkens Auguste Rodins nicht zu weit verallgemeinern, — — — es kann aber doch dazu beitragen, eine oft zu voreilige absolut rationale Interpretation französischer künstlerischer Prozesse tiefer zu unterbauen.

Die künstlerischen Denkrichtungen Auguste Rodins — so weit wir sie bis jetzt darlegten — umfassen fast die Gesamtheit des künstlerischen Denkens Auguste Rodins. Es gliedern sich diesem Denkbereich noch andere Begriffe ein, aber sie können dieses nur noch als Details bereichern, und vermögen nicht mehr die Eigentümlichkeit des Auf- und Ausbaues der künstlerischen Denkrich-

tungen Auguste Rodins zu klären oder gar zu bestimmen. Erwähnen wir Begriffe wie z. B. „plan", „modelé", „saillie", „ronde-bosse" — auf die wir noch näher einzugehen haben, — so binden sich diese Begriffe ihrer Bedeutung gemäß an diese oder jene besondere Einstellung des künstlerischen Denkens Auguste Rodins, ohne es etwa in seinen Grundrichtungen verändern zu können. Diese Grundrichtungen bleiben in der geschilderten Art — einmal in einem absoluten formalen Abhängigkeitsverhältnis — einmal in einer produktiven Selbständigkeit — bestehen und werden in ihrer Gliederung von keinem einzigen Begriff durchbrochen; so weit sich diese noch dem ganzen künstlerischen Denkbereich Auguste Rodins einfügen, besitzen sie irgendeine Affinität mit diesem oder jenem Grundzuge, ohne sich als vollkommen eigengesetzlicher Wert konstituieren zu können.

Der Ablauf des künstlerischen Denkens Auguste Rodins stellt sich kaum in einem wirklich genetischen Sinne dar: wenn man nämlich in der Entwicklung künstlerischen Denkens eine dauernd aktive Entfaltung, Veränderung und Zielsetzung künstlerischer Ideen und Vorstellungen gesucht werden soll. Wir wollten den genetischen Standpunkt nur als ein methodisches Hilfsmittel annehmen, um allein die zeitliche Folge der verschiedenen Strömungen im künstlerischen Denken Auguste Rodins beobachten zu können. Hier ergab sich folgender Ablauf: Die Einflüsse Constant Simons und Louis Baryes werden, sobald sie von Auguste Rodin um 1860 als bedeutende Faktoren übernommen wurden, unverändert bewahrt und unterliegen in keinem zeitlichen Abschnitt innerhalb des künstlerischen Denkens Auguste Rodins einer wesentlichen Modifikation; sie erhalten sich in einer Zeitspanne von mehr als 50 Jahren, — ein Zeichen, wie sehr sie der künstlerischen Art Auguste Rodins entsprachen. In ähnlicher Konstanz erhält sich auch der Einfluß der Antike, nur daß die Antike eine mehr psychologische Bedeutung für Rodin einnimmt und weniger das künstlerische Denken Rodins in eine formale Abhängigkeit bringt — sie begleitet das künstlerische Denken Auguste Rodins soweit als positives Element, als sie die Bereitschaft Auguste Rodins zur Vereinfachung und Ökonomisierung seines formalen Denkens durch einen psychologischen Einfluß unterstützt. Eine Erweiterung erfährt das künstlerische Denken Rodins durch die italienische Reise 1875: Michelangelo verdichtet und bereichert aber nur die Einflüsse Constant Simons, vermag aber natürlich nicht die Perspektive seines künstlerischen Denkens irgendwie zu verlagern. Die komplexe Konstellation Constant Simon — Louis

Barye — Antike — Michelangelo bietet nicht den geringsten Anlaß einer dynamischen Umformung, einer persönlichen Lösung oder auch nur einer variierenden Bearbeitung der empfangenen künstlerischen Denkinhalte. Dann erfolgt einige Jahre später — zuerst sichtbar an der nordfranzösischen Reise im Jahre 1877 — der wichtigste Abschnitt im künstlerischen Denken Auguste Rodins: trotz der scheinbar ungeheuren Macht des italienisch-antiken Einflusses und eines komisch gefärbten Naturalismus die Bewußtwerdung bis dahin latent gewesener selbständiger französischer Komponenten! Hier haben wir die bedeutendste Zäsur im ganzen künstlerischen Denken Auguste Rodins überhaupt zu sehen — es erhält zum ersten Male einen eigenen Antrieb und scheint sich von nun an zu einem entwicklungsfähigen Prozeß gestalten zu wollen. Diese Entwicklung bedeutet aber hier nicht eine absolut neue Zielstrebigkeit künstlerischen Denkens, sondern nur eine tiefe Rückbesinnung und Wiedererkennung von künstlerischen Dispositionen, die sich bis dahin nicht greifbar zu aktivieren wußten. In der Rückbesinnung auf die französischen Werte scheint eine rückläufige Bewegung zu liegen — ein Verzicht komplizierter traditionsreicher Vorstellungen zugunsten einfacher Vorstellungen — aber wir betonten gerade, wie dieser Wandel positiv zu werten sei: ergibt er sich doch nicht aus einer Verarmung künstlerischen Denkens, sondern aus dem Kämpfen und Ringen letzte absolute Lösungen künstlerischen Denkens aufzustellen. (Ein Beispiel, wie wenig brauchbar der genetische Standpunkt ist: es gibt im künstlerischen Prozesse wenig reine kontinuierliche Vorgänge.) Gleichzeitig stellt sich in einer Wechselwirkung ein psychologischer Wandlungsprozeß dar, der in der Harmonisierung eines vielfältig differenzierten Seelentums durch eine neugewonnene künstlerische Formwelt seine Vollendung sucht. Damit erscheint das künstlerische Denken Rodins ein neues Postulat gefunden zu haben. — In Formulierungen wie: „Il faut savoir retourner sur ses pas. Les impatients n'y consentent jamais: tout plutôt que de recommencer“ [42]) spricht sich eine französische künstlerische Gesinnung aus, die in einer tiefen Besinnung unbeirrbar einer gewonnenen künstlerischen Leitlinie zu folgen scheint. Die französischen Begriffe treiben aber nicht zu einer konsequenten Entwicklung des künstlerischen Denkbildes Auguste Rodins, — sie assoziieren sich nur dem übrigen künstlerischen Denkbereich Rodins, bilden mit ihm eine lockere Konstellation, aber bewirken keine selb-

[42]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 100.

ständige klare Kontinuität des künstlerischen Denkens: gerade das also, was man von einem französischen künstlerischen Denken am ehesten erwarten kann. Die begonnene Entwicklung setzt aus — hier Entwicklung wieder nicht gesehen als eine vollkommen neue Produktivität sondern nur als neue Orientierung und Konsequenz künstlerischen Denkens. Es bildet sich ein äußerst differenziertes Konglomerat, dessen verschiedene komplexe und einfache Elemente sich nicht gegenseitig auszuschalten vermögen, sondern mit einem eigentümlichen Beharrungsvermögen ein differenziertes künstlerisches Denkbild in einer Zeit von 35 Jahren erhalten.

Chronologisch ergibt sich also folgende Stufenfolge:

1854—60 erste Berührung mit der Antike,
1860—64 Annahme der Ideen Constant Simons und Louis Baryes,
1875 endgültige Aufnahme der Formwelt Michelangelos,
1877 erster Durchbruch einer typisch französischen Begriffswelt,
1885—86 spürbare Vertiefung des französischen Denkens,
1900 totale Zusammenfassung aller erwähnten Elemente (erkennbar an den Gesprächen mit Judith Cladel 1900—1902),
dann erhalten sich diese verschiedenen Denkphasen in einer gewissen Sterilität bis 1914—15.

Mit dieser chronologischen Folge erschöpfen sich die Grundphasen des künstlerischen Denkens Auguste Rodins.

Die letzten Jahre — 1916 und 1917 — Rodin ist am 17. November 1917 gestorben; Geburtsjahr Rodins 1840 — haben nur noch biographisches Interesse. Weder seine Geistigkeit noch sein künstlerisches Denken erfahren irgend eine Ausdehnung. Die Jahre 1916/17 sind ausgefüllt von einer trostlosen Lethargie: Rodin — siech und erschöpft, wird umgeben von den widerlichsten Intrigen um die Erbschaft seines Werkes: farbige Details für den Biographen — die geistig künstlerische Interpretation findet im Jahre 1915 ihre Grenze. „Il avait magnifiquement accompli son temps et rempli sa mission. Depuis deux ans, entouré par la médiocrité, la cupidité et la basse ambition, réduit à l'impuissance, il assistait à des profanations qui, s'il était demeuré conscient, eussent soulevé sa fureur, et cela même le grandissait encore: „La souffrance, disait-il, c'est le sacrement de la vie.““ [43]) — — — Die „Cathédrales de France“

[43]) Judith Cladel, Rodin, sa Vie glorieuse et inconnue, Ed. Bernard Grasset, Paris 1936, S. 412.

werden herausgegeben im Jahre 1914 und widerspiegeln gleichzeitig alle geschilderten Phasen des künstlerischen Denkens Auguste Rodins.

Man kann die Eigenart der Grundphasen des künstlerischen Denkens Auguste Rodins als Wirkungen eines hilflosen Eklektizismus des 19. Jahrhunderts hinstellen — wenn man gewillt ist, vor allem Werturteile zu fällen; uns soll es hier näher angehen in einem positiven und fruchtbaren Sinn, allgemeine Wesenszüge französischen künstlerischen Denkens in diesen Grundphasen wiederzuerkennen. Allerdings ergibt sich dabei als wesentliches Merkmal, daß das künstlerische Denken Auguste Rodins artmäßig im allgemeinen europäischen künstlerischen Denken genau so stark wurzelt wie im besonderen französischen Denken. Aber die künstlerischen Denkinhalte Auguste Rodins aus dem allgemeinen europäischen Denkbereich (so die bedeutende Linie Constant Simon — Michelangelo) sind schließlich Auguste Rodin nicht weniger immanent gewesen als die typisch-französischen Denkinhalte — nur deshalb konnten sie sich so nachhaltig der totalen Denk-, Seh- und Vorstellungsweise Auguste Rodins angliedern. — — — Gewiß, sieht man französisches künstlerisches Denken nur unter ganz bestimmten Faktoren, so ist die komplexe plastische Auffassung Auguste Rodins nur eine unselbständige Übernahme aus dem Italienischen. Aber diese Auffassung war Auguste Rodin so wesenhaft, daß sie nicht nur als fremder Wert angesehen werden darf, sondern auch als ein dem französischen künstlerischen Denken bedingt zugehöriger Wert; jedenfalls darf man nicht ohne weiteres die plastische Auffassung Auguste Rodins unfranzösisch nennen, weil sie die eigentlichen französischen Elemente vermissen läßt, Linie und Umriß. Eine ausschließlich französische formale Auffassung hätte auch im Psychischen Auguste Rodins eine geringe Entsprechung gefunden. Ist es ja ein immer wiederkehrendes Anzeichen des französischen plastischen Denkens, daß es sich in dem Augenblick von seinen typischen Faktoren abwendet, wenn es von starken psychischen Spannungsverhältnissen überlagert wird: als ob der glatte Kontur oder auch der ruhige Kubus die Intensität psychischer Spannungen am wenigsten auszudrücken vermag.

Aber auch selbst die zentraleren französischen Denkinhalte Auguste Rodins objektivierten sich auf Grund einer tiefen seelischen Dynamik, die zu einer Konzentration und Lösung mannigfaltigster seelischer Strömungen führte, um so auch eine ökonomische Vereinfachung des formalen Denkens unterbauen zu können, — wobei

die künstlerische Manifestation natürlich nichts mehr von dem dynamischen psychischen Prozeß aufzuzeigen scheint.

So wurzelt der italienische wie der französische Anteil des künstlerischen Denkens Auguste Rodins in einem einzigen seelischen Untergrund. Steht auch das künstlerische Denken Auguste Rodins rein formal in einem unauflösbaren Abhängigkeitsverhältnis, so widerspiegeln doch auch selbst die fremden Einflüsse französisches Wesen. Knüpft Auguste Rodin dankbar die Fäden über die Isle de France hinweg ins allgemeine europäische künstlerische Denken oder bestimmt er in vollkommener Selbständigkeit sein künstlerisches Denkbild — er gibt sich in beiden Fällen vertrauensvoll in die eigene Mitte zurück.

Der Universalismus des künstlerischen Sehens Auguste Rodins war ein wesentlicher Faktor in dieser gegenseitigen Verpflichtung. Dieser Universalismus des Sehens ist ja überhaupt typisches Kennzeichen des künstlerischen Menschen des 19. Jahrhunderts — ähnlich wie Delacroix in der Malerei, erreichte auch Auguste Rodin eine bis zu seiner Zeit nie erreichte Weite des Blickfeldes in Plastik und Skulptur. Dieser Universalismus war bis zu einem gewissen Grade ein Verhängnis für Auguste Rodin — er verhinderte ähnlich wie seine malerische Sehweise und sein differenziertes Seelentum eine einheitliche Begrenzung seiner künstlerischen Denk-, Seh- und Vorstellungsweise. Und doch offenbart dieser Universalismus Auguste Rodins am überzeugendsten die Verwurzelung und Verästelung des französischen künstlerischen Denkens Auguste Rodins im allgemeinen europäischen künstlerischen Denken. — — — Beruhte dieser Universalismus auf einer allseitigen Hingabe, so büßte Rodin wohl zu einem Teil seine ausschließlich französischen Anlagen ein, verlor ein unfehlbares distinktes künstlerisches Wissen um einer fast grenzenlosen Breite des künstlerischen Sehens und Denkens willen, die natürlich das vernachlässigen mußte, was französische künstlerische Stellungnahme auszuzeichnen scheint: sichere Distanzierung, strenge Auswahl, kluge Kombination.

Und dennoch erschließt das allseitige künstlerische Sehen und Verstehen vielleicht den tiefsten Grundzug des künstlerischen Denkens Auguste Rodins überhaupt: Diese Allseitigkeit ist keineswegs nur bedingte Zeiterscheinung — erklärt sich etwa aus dem künstlerischen Universalismus des 19. Jahrhunderts — oder bedeutet ein zuchtloses Verströmen künstlerischen Genießens — sie erhält vielmehr ein Hauptsymptom des künstlerischen Denkens Auguste Rodins. „Tout est beau pour l'artiste, car en tout être et en toute chose,

son régard pénétrant découvre le caractère, c'est à-dire la vérité intérieure qui transparaît sous la forme. Et cette vérité, c'est la beauté même." [44]) In dieser von Rodin stets leidenschaftlich vertretenen Einstellung wird an den innersten Kern des künstlerischen Denkens Auguste Rodins gerührt. In dem „tout est beau" ist die Vielfältigkeit des künstlerischen Denkens Rodins so gut wie der Universalismus seines künstlerischen Sehens, die Diskontinuität seiner Entwicklung so gut wie die Differenziertheit seines seelischen Erlebens, die französischen Anteile so gut wie die allgemein-europäischen Anteile seines künstlerischen Denkens zutiefst begründet: indem Rodin sein künstlerisches Denken in diese Weiträumigkeit einbezog, gehorchte er nur immer einem einzigen inneren Gesetz, dessen Wesen nicht in einem auswählenden, aussondernden, regelnden, kanonisierenden Denken besteht- und das deshalb kein dogmatisch begrenzendes künstlerisches Denken, Vorstellen, Sehen anerkennen kann. Denn für Rodin steht die Art der künstlerischen Formwelt — ihr dogmatisiertes So- und Nichtanderssein — nicht als Primat im Vordergrunde seines künstlerischen Denkens, sondern viel stärker der Grad der Intensität und Überzeugungskraft, mit der eine Formwelt vorgetragen und vertreten wird. Gerade die — vérité intérieure qui transparaît sous la forme — sieht von der eigentlichen „forme" ab — von dem Element also, das als sichtbare Erscheinung das künstlerische Denken am ehesten beherrschen und verpflichten kann. Indem Rodin eine „vérité intérieure" im künstlerischen Prozeß als wesentlichen Wert empfindet, löst er sich gleichzeitig von jeder zu engen, zu begrenzten formalen Konvention. Nicht die eine, einzige absolute Schönheit fungiert als Urteil im künstlerischen Denken Auguste Rodins — bejaht wird nur immer die Echtheit künstlerischer Bekenntnisse, wobei es zunächst belanglos ist, wie ein formaler Wert und was als formaler Wert zum Ausdruck gebracht wird: kurz, die klassische französische, oder sagen wir genauer, die von der Antike übernommene Auffassung, „beauté" als kanonisierte Einheit zu fassen, wird in dem künstlerischen Denken Auguste Rodins in einer vollkommensten Umkehrung abgelöst von einer allumfassenden, allseitigen, allverstehenden formalen Auffassung, d. h. also von einer allgemein europäischen Auffassung. So von keiner Selbstbeschränkung abhängig — tout est beau — sondern offen einer formalen Mannigfaltigkeit zugewandt, trieb die innerste Anlage Auguste Rodins zur Expansion seines künstlerischen Denkens, sei

[44]) Auguste Rodin, Testament, S. 2.

es, daß diese Expansion einem historischen, genetischen künstlerischen Verstehen positiv zugute kam, sei es, daß diese Expansion in der zwiespältigen Problematik des künstlerischen Denkens Auguste Rodins negativ zum Ausdruck kam.

Das klassisch absolute französische künstlerische Denken gibt aber schon im 18. Jahrhundert seine verpflichtende Allgemeingültigkeit leise auf. Freiheit und Selbständigkeit werden neben dem bildenden Kanon anerkannt. Aber man warnt gleichzeitig vor der völligen Verneinung „absoluter" Gesetzmäßigkeiten. Grund für die größere Spannweite der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit wieder das Eindringen des Emotionalen in die künstlerisch psychologische Gesamtstruktur. „Nous avons encore voulu détromper d'une erreur généralement reçue qui fait consister le beau dans des rapports ou plutôt dans des opérations de l'esprit, tandis qu'on ne doit chercher la pureté des goûts que dans celle des émotions des sens." [45] „De temps en temps on vit de génies plus heureux, s'élever au-dessus des habitudes et des routines des gens de l'art, et produire par sentiment des chefs-d'oeuvre. Mais ou ces nouveaux modèles furent négligés ou il en résulte une foule de mauvaises copies." [46]) Man gibt zu, daß die künstlerische Materialisierung undogmatisch und frei „par sentiment" erfolgen könne. Aber man empfiehlt andererseits, sich von diesem Prinzip nicht allzu stark beeinflussen zu lassen. „Malgré la solidité de ces préceptes données par les anciens, et pratiqués par les plus habiles modernes, plusieurs architectes font consister le bon goût dans la fécondité de l'imagination, n'admettant pas, qu'il y ait dans l'art de bâtir des règles et des proportions positives, mais la variété qu'ils affectent dans leurs ouvrages fait assez connaître qu'ils condamnent dans un temps ce qu'ils avaient approuvé dans un autre. Un architecte doit se plier aux usages généralement reçus . . ." [47]) so kritisiert Blondel, anerkennt aber auch gleichzeitig den schöpferischen Wert der „imagination": „Ce n'est pas que le génie et l'invention ne soient nécessaires dans l'architecture, au contraire, on doit regarder ces deux parties comme l'âme des productions d'un architecte; mais il faut qu'elles soient au moins guidées par les règles . . ." [48]) Festhalten am Absoluten — Bejahen einer gewissen freie-

---

45) Pierre Estève, Paris, Baptiste Baucherils, 1753, S. 230 f.
46) A. Laugier, Observation sur l'architecture, Paris Saillant, 1765, S. 79.
47) Jacqeus Francois Blondel, Architecture Francoise Paris, Jombert, 1752, S. 25.
48) ebenda, S. 25.

ren Entfaltung, mit dieser Anschauung lockert sich der Wille zum absoluten Canon.

Wenn man das französische künstlerische Denken durchaus nur als ein rationales, ökonomisches, kanonisiert einheitliches fassen will, so muß zugegeben werden, daß sich in dieser eben geschilderten Gesinnung Auguste Rodins ein völlig unfranzösischer Zug kristallisiert. Aber vergegenwärtigen wir uns, daß Rodin andererseits zu denselben Folgerungen kam, die sich immer wieder als sichere Bestandteile der französischen Tradition objektivieren. Diese Folgerungen wurden von der allseitigen Auffassung des „tout est beau" keineswegs ausgeschaltet — im Gegenteil, sie waren folgerichtig in ihr genau so gut enthalten wie jedes andere Element des künstlerischen Denkens Auguste Rodins. Nur war Rodin von seiner inneren Gesinnung her nicht der Ausblick auf andere Formwelten versperrt: mit dieser Teilnahme aber bezeugt ein nordfranzösischer Künstler wie Auguste Rodin, wie tief ein französisches künstlerisches Denken den weiten europäischen Spannungsverhältnissen einbezogen ist. Damit ist aber unwiderlegbar bewiesen, daß französisches künstlerisches Denken von derselben ungeheuren Dynamik getragen wird, die sich im allgemeinen europäischen Formenreichtum offenbart; denn wer, wie Rodin Rembrandt so gut wie Dürer oder Michelangelo verstehend umspannen kann, wer wie Rodin seelisch Gotik und Antike umschließt, kann unmöglich mit armseligen rationalen Formen eingefangen werden. Und selbst dort, wo im künstlerischen Denken Auguste Rodins rein französische Elemente in den Vordergrund zu treten scheinen, haben wir sie anders aufzufassen als es gewöhnlich zu geschehen pflegt: schon gar nicht als „analogon rationis", auch nicht als Ergebnis einer unproblematischen einfachen künstlerisch-psychischen Situation, sondern durchaus als Repräsentation eines stark bewegten künstlerischen psychischen Prozesses, dessen Resultat, so weit es eine in sich ruhende, geordnete, disziplinierte Realität darbietet, nur als eine besondere, eben französische Lösung dieses Prozesses angesehen werden muß.

Rückblickend erschließt sich uns so die Eigentümlichkeit des künstlerischen Denkens Auguste Rodins als eine folgerichtige Notwendigkeit: durch die allumfassende Artung seines künstlerischen Denkens, Sehens, Fühlens bot sein Eklektizismus wenigstens eine nahe Korrelation zu seiner psychischen Anlage — mit den Ansätzen zu einer typisch französischen Entwicklung schien dem künstlerischen Denken Auguste Rodins eine neue Zielsetzung gegeben zu sein: doch von außen nicht im geringsten in dieser Zielsetzung be-

stätigt und unterstützt, erlag das künstlerische Denken Auguste Rodins willig der Macht der allgemeinen europäischen wie der französischen Vergangenheit, um in diesen Spannweiten die allseitige Art seines künstlerischen Erlebens erfüllen zu können. Damit erfüllte aber das künstlerische Denken Rodins eine nicht geringe Aufgabe — ein Verstehen des Vergangenen: „Je suis un pont, unissant les deux rives, le passé au présent.“ [49])

(Es ist wichtig, die Vielheit Rodins von einem psychischen Zentrum zu verfolgen — auf deduktivem Wege die einzelnen splitterhaften und inkonsequenten Anteile des künstlerischen Denkens Rodins immer wieder perspektivisch auf eine psychische Mitte zurückzuführen, nicht auf induktivem Wege kritisch-analytisch die einzelnen Bestandteile des künstlerischen Denkens Rodins als planlose Addition zu häufen. Dann werden jene scheinbar negativen Züge — Eklektizismus, Stagnation, vereinfachende Selbstbesinnung und wieder Rückfall ins Komplexe, Lascivität und Bemühung — positiv fruchtbar werden: gerade sie ergeben jenes Kräftespiel, das zentrifugal und zentripetal zugleich als heimlichste psychische Mitte das Wesen des künstlerischen Denkens Rodins aufhellt. Nicht das Unselbständige des Eklektischen, aber die Suggestion des fremden Bereichs, nicht die kluge Trennung und Distanzierung des fremden Einsatzes, aber die Macht der eigenen inneren Mitte — dieses psychische Kraftfeld mit seinen expansiven und introvertierten Richtungstendenzen ist wesentlicher als der Stoff, mit dem und in dem sich die Tätigkeit dieses Kraftfeldes äußert. Die einzelnen Abhängigkeiten zu fixieren, damit hat eine Analyse zu beginnen. Sie erfüllt sich erst, wenn sie die psychisch-künstlerische Notwendigkeit dieser zentrifugal-zentripetalen Aktion einsieht. Man wird also verstehen müssen, wie innerlich notwendig jene außerfranzösische allgemein europäische Verknüpfung einerseits und die Reduzierung auf äußerste Begrenzung und Verankerung in innerfranzösischen Begriffen andererseits erfolgen mußte: nur diese Spannweite ergab das polare Feld, auf dem die Wechselwirkung der Kräfte erst aktiv erfolgen konnte.

Erst von hier läßt sich auch einsehen, warum gerade Rodin am wichtigsten Phänomen des französischen künstlerischen Denkens, der Form (la forme) im Grunde vorbeigehen mußte und sie nur als Anlaß emotionaler Bewegtheit fassen konnte (vgl. S. 27 d). Form ist ja Seiendes und nur in dieser Prägung — als Seiendes — gesehen,

---

[49]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 73.

empfunden und gedacht wird sie sinnvoll. Sie ist materielle Kristallisierung: in dieser materienhaften Bindung aber gerade hemmend für ein künstlerisches Denken, dessen Wesen Bewegung ist — Bewegung in der Art ununterbrochener richtungsändernder Kraftströme.

II. Weitere Begriffe des künstlerischen Denkens Auguste Rodins.

Von den Begriffen, die sich dem künstlerischen Denken Auguste Rodins weiter zuordnen, gehören dem plastischen Denken Auguste Rodins die Begriffe „cube", „volume", „masse", „ronde-bosse", „épaisseur", „profondeur", „saillie", „modelé" als wesentlich zu. Die malerische Einstellung Auguste Rodins wird hauptsächlich bestimmt von dem Begriffspaar „forme — couleur". Das mathematisch-geometrische Denken Auguste Rodins kristallisiert sich vor allem in dem Kompositionsbegriff „plan". Die größte Bedeutung für das künstlerische Denken Auguste Rodins haben neben den in einem engeren Sinne rein formalen Begriffen die beiden umfassenden Allgemeinbegriffe „unité" und „nature".

Betrachten wir diese Begriffe unter dem Gesichtspunkt ihrer Beziehung zu den Grundphasen, wie sie zeitlich das künstlerische Denkbild Auguste Rodins aufbauen, so gliedern sich die Begriffe „ronde-bosse", „modelé", „saillie", „épaisseur", „profondeur" dem aus den Einflüssen Constant Simons und Michelangelos gebildeten Bestandteil an. Die Begriffe „volume", „masse", „cube" sind unabhängig von irgendwelchen Einflüssen und stellen selbständige Komponenten des künstlerischen Denkens Auguste Rodins dar: sie ergeben sich in einer selbstverständlichen Art aus der allgemeinen französischen plastischen Einstellung, der ein festes Volumen (volume) und die Statik eines geschlossenen Kubus (cube) wesenhaft ist. Doch gerade die Bedeutung des geschlossenen Kubischen entwickelt sich erst spät im Zusammenhang mit dem besprochenen Begriff der „simplicité". Dominierend tritt die Bedeutung des geschlossenen Kubischen überhaupt erst mit den Zeichnungen Auguste Rodins in das Denkbild Rodins ein (um 1900), wo das einfache geschlossene Kubische als die „maîtresse des choses" dem überfeinerten Sensualismus Auguste Rodins — besonders im Begriff des „modelé" zum Ausdruck kommend — vor allzu übersteigertem Raffinement des Manuellen zu schützen hat. — Das Begriffspaar „forme — couleur" erscheint mit

der malerischen Sehweise Auguste Rodins — es treibt wohl manchmal bis zu jener Überspitzung, die gerade am Baukörper malerische Wirkung — effet pictural — festzustellen glaubt, aber findet schließlich seine Lösung bei Beachtung der festen Form in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis von Form und Farbe: so konstituiert es sich dauernd ohne jede Modifikation im künstlerischen Denkbereich Auguste Rodins. — Der Begriff „plan" ist mathematischer Natur, er ist in seiner Art dem künstlerischen Denken Auguste Rodins schon um 1885, also zur Schöpfung des „baiser", vollkommen bewußt: er bestimmt die Lage- und Richtungsverhältnisse eines plastischen Körpers im Dreidimensionalen nach Breite, Höhe, Tiefe — largeur, hauteur, longueur. Die beiden Allgemeinbegriffe „nature" und „unité" haben zeitlich eine ganz verschiedene Entwicklung. Der Begriff „nature" hängt selbstverständlich mit dem Einfluß Louis Baryes zusammen und setzt zeitlich sofort mit der Berührung der Auffassungen Louis Baryes' ein und erweckt seinem Inhalt wie seinem Umfange nach spontan die stärkste Anteilnahme des künstlerischen Denkens Auguste Rodins. Er gehört ganz und gar in den allgemeinen künstlerischen Zusammenhang des 19. Jahrhunderts. An der Intensität, mit der sich Auguste Rodin formal wie psychisch gerade diesem Begriff zuwandte, läßt sich ermessen, wie ein künstlerisches Denken wie das Auguste Rodins durch die Auflösung eines Stilzusammenhangs oder sagen wir genauer, durch den Verlust eines Idealismus, notwendig zu naturalistischen Folgerungen trieb. Der Begriff „nature" hat allerdings im künstlerischen Denken Auguste Rodins nicht die Bedeutung eines ausschließlichen formalen Naturalismus, sondern Rodin konzipiert den Begriff „nature" als höchsten Allgemeinbegriff, dem sich jedes Bekenntnis — sei es geistig, seelisch, künstlerisch, unterzuordnen hat. Mit dieser Gesinnung und allein mit dieser Gesinnung steht das künstlerische Denken Auguste Rodins ganz im Banne des 19. Jahrhunderts: daß Naturglaube, Naturverherrlichung, Naturbeobachtung, Naturnachahmung nur Folge eines verlorenen Idealismus war, konnte Rodin nicht mehr einsehen. Indem er sich aber gläubig in einen großen kosmischen Zusammenhang stellte, rettete er sich aus einer undurchschaubaren künstlerischen Gegenwart. — Der Begriff „unité" gelangt zu einer schärferen Formulierung durch die Kenntnis der französischen architektonischen Tradition. Im Gegensatz zu dem Begriff „nature" wird er verhältnismäßig spät von dem begrifflichen Denken Auguste Rodins aufgenommen, um dann aber um so rückhaltloser von Rodin entwickelt zu werden. In dem Begriff der „unité" wird ebenfalls

der Wandel des künstlerischen Denkens Auguste Rodins von seiner eklektizistischen Vielfältigkeit zur ökonomischen Vereinfachung seines künstlerischen Denkens am sichtbarsten vollzogen.

Welchen Begriff man auch wählen sollte, sie stehen alle in dem oder jenem Zusammenhang, der sich uns chronologisch ergab. Eine nähere Definition der einzelnen Begriffe wird diesen Zusammenhang erläutern und erweitern, aber nicht ändern.

Es kann nicht überraschen, daß die „ronde-bosse" einen wesentlichen Platz in dem plastischen Denken Auguste Rodins einnimmt — war sie ja eine notwendige Folge der Auffassung Constant Simons und des Einflusses Michelangelos. Aus einer konturalen Einstellung oder auch selbst aus einer einfach kubischen Einstellung hätte sich die „ronde-bosse" als bedeutende Komponente des künstlerischen Denkens Auguste Rodins unmöglich ergeben können. Wenn auch Constant Simon auf den Begriff selbst nicht ausdrücklich hinwies, so ist doch der Begriff der „ronde-bosse" an Constant Simon und darüber hinaus an Michelangelo gebunden. Mit der michelangelesken plastischen Einstellung oder ganz allgemein mit der italienischen plastischen Auffassung — wie sie sich abhängig von Michelangelo entwickelte — hängt Rodins Auffassung von der „ronde-bosse" durch die Forderung einer „tournure" zusammen. Auguste Rodin sieht die ronde bosse ebenfalls als ein wirklich allzeitig bewegtes Volumen, dessen verschiedene Blickpunkte sich durch eine „tournure" erfassen ließen. Gerade in der Forderung der „tournure" liegt ein wesentlich italienisches Element, aber wir werden sehen, daß sich die Auffassung der ronde-bosse Auguste Rodins bei weitem nicht nur als italienisch abhängig erweist. Mit der plastischen Auffassung Constant Simons hängt die Bedeutung der ronde-bosse im künstlerischen Denken Auguste Rodins insofern zusammen, als die Ablehnung der Oberfläche durch Constant Simon, der surface, die immer bei positiver Bewertung zur Fläche und damit zur Linie führt, folgerichtig den größten Gegenwert der Fläche hervorrufen mußte — eben die ronde bosse. Die von Auguste Rodin betonte „tournure" einerseits, die Negation der Fläche Constant Simons andererseits finden in der „ronde bosse" als einem allseitig bewegten Volumen die sicherste Voraussetzung. Unter diesem Gesichtspunkt entsprach die ronde bosse am vollkommensten dem plastischen Denken Auguste Rodins.

Aber die ronde bosse wird nicht nur unter rein formalen Gesichtspunkten von Auguste Rodin betrachtet. Rodin findet in der ronde bosse auch die Voraussetzung zum Ausdruck seiner psychi-

schen Situationen. „Only the emotional vision of the artist can feel with sufficient intensity the pulsating depths behind the sarface, which is not a problem of surface imitation, but one of conveying vitality cubically, that is to say, in thickness.“ [1]) Französische Plastik kann bei großer Intensität des Psychischen von der einfach statischen Einstellung zum bewegten Volumen übergehen (Puget, Adam, Marsy, Rude). Dieser Übergang kann erfolgen, muß aber nicht erfolgen — sahen wir ja gerade, wie die Dynamik psychischer Spannungen Auguste Rodin auch zur Statik leiten kann. Es schien uns ja wichtig, daß die Art des Psychischen formal durchaus nicht eindeutige Lösungen annimmt. Das Psychische kann spontan übergehen in ein bewegtes Volumen — es kann aber auch durch einen Kristallisationsprozeß zur ruhigen Form finden. Die letztere Lösung ergab sich bei Auguste Rodin als Überwindung einer formalen Vielheit und gegensätzlicher psychischer Qualitäten — die erstere Lösung ergibt sich im künstlerischen Denken Auguste Rodins als ein Bekenntnis zur „ronde-bosse“. — Obwohl in dem von Ludovici übersetzten Ausspruch Auguste Rodins der Ausdruck „cubically“ erscheint, zeigt sich in diesem Ausspruch dennoch die Beziehung zur „ronde-bosse“. Der Kubus „cube“ wird im französischen plastischen Denken zunächst nur als ein festes geschlossenes Volumen angesehen, das keineswegs von „pulsating depths behind the surface“ bestimmt zu sein braucht. Gerade der Hinweis auf die „pulsating depths“ erschließt in dem Ausspruch Rodins die Beziehung zur „ronde bosse“. Nur die „emotional vision“, die stark emotional bedingte Einstellung zur „ronde-bosse“, kann nach Auguste Rodin zu einer wirklichen vollplastischen Auffassung tendieren, die sich in dem Ausspruch Rodins durch die wechselseitig abhängigen Attribute „depth“ (profondeur) und „thickness“ (épaisseur) charakterisiert: profondeur und épaisseur werden nur immer durch ein wirklich vollplastisches Denken entwickelt werden können, weil nur in einem vollen Volumen die notwendigen Dimensionen für profondeur und épaisseur gegeben sind. Die nahe Beziehung Auguste Rodins zur „ronde-bosse“ erklärt also nicht nur rein formal das plastische Denken Auguste Rodins, sondern hat auch im Psychischen Auguste Rodins eine zweite wesentliche Ursache. Das Psychische Rodins aber verhält sich als selbständige eigengesetzliche Komponente: Es ist nicht von Rodin aus dem Italienischen übernommen, und wenn die formalen italienischen Werte durch die optische Anschauung das

[1]) August Rodin, übers. von Anthony Ludovici: „Personal Reminiscences of Auguste Rodin“, S. 153.

künstlerische Denken Rodins wesentlich beeinflußten, so ergibt das Psychische nur ganz begrenzte Beziehungen. Dieses erfährt durch Rodin eine ganz eigenmächtige Prägung — das bedeutet, daß wir die emotional begründete Hinneigung Auguste Rodins zur „ronde bosse" als selbständige Erscheinung zu werten haben: sie beruht nicht nur auf einem einfachen äußeren Einfluß, wie z. B. auf den formalen Ansichten Constant Simons, sondern wurzelt auch in der persönlichen Seelenform Auguste Rodins. Die vollplastische Auffassung Auguste Rodins mit ihren Sonderwerten „profondeur" und „épaisseur" ist vor allem auch psychisch bedingt — die in unserem Abschnitt „Entwicklung des künstlerischen Denkens Auguste Rodins" vertretene Ansicht der absoluten Abhängigkeit des vollplastischen Denkens Auguste Rodins von Constant Simon und weiter Michelangelo erweitert sich insofern, als die psychologischen Bedingungen der Einstellung zur „ronde bosse" Auguste Rodin selbst zugehören. Wohl erhält die Bedeutung der „ronde-bosse" für das künstlerische Denken Auguste Rodins seinen ersten Anstoß formal von Constant Simon und darüber hinaus von Michelangelo, die Bedeutung dieses fremden Einflusses aber beschränkt sich in gewissem Grade, weil sie durch Rodin eine selbständige psychische Unterbauung erfährt. Formal von Italien angeregt, psychisch von seiner eigenen durchaus französischen Anlage in dem Bekenntnis zur „ronde-bosse" bestätigt, bildet der Begriff der „ronde-bosse" die eigentliche Dominante des plastischen Denkens Auguste Rodins — indem Rodin die Auffassung von der „ronde-bosse" psychologisch selbst begründet, ergibt sich in der Auffassung Auguste Rodins eine Synthese von italienisch-formalen und französisch-psychischen Elementen. Wie tief diese Synthese von Auguste Rodin gefaßt wurde, sei durch einen Ausspruch Auguste Rodins besonders betont: „Le dessin de tout côté, en sculpture, c'est l'incantation qui permet de faire descendre l'âme dans la pierre. Le résultat est merveilleux: cela donne tous les profils de l'âme en même temps que ceux du corps." [2])

Es ergab sich aus unseren Ausführungen, wie sehr das plastische Denken Auguste Rodins von dem Begriff der „ronde-bosse" beherrscht wurde und weiter auch von den Begriffen, die in der „ronde-bosse" als folgerichtige Werte auftreten müssen — profondeur und épaisseur. Möge man im plastischen Denken von der profondeur und der épaisseur ausgehen, so wird man notwendig die

[2]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 220.

„ronde-bosse" als Folge haben — möge man von der „ronde-bosse" ausgehen, so wird man notwendig auf „épaisseur" und „profondeur" als begleitende Werte stoßen: Das ist ja ein selbstverständlicher plastischer formaler Zusammenhang. Wichtig ist nur, den Grad der Anteilnahme zu beobachten, mit dem gerade ein französisches plastisches Denken diesem formalen Zusammenhang gegenübersteht, weil ihr das französische plastische Denken doch vorwiegend vom Statisch-kubischen oder vom Linearen bestimmt wird. In dieser Auseinandersetzung entscheidet sich Auguste Rodin immer gegen den Kontur, gegen das Lineare, gegen die Fläche für die Auflockerung des Volumens, für die Ondulation des Volumens, für die Kontrastierung des Volumens. So stehen profondeur und épaisseur als Werte dieser Einstellung immer gegen die surface: „Vous, statuaires, fortifiez en vous le sens de la profondeur. L'esprit se familiarise difficilement avec cette notion. Il ne se représente distinctement que des surfaces. Imaginer des formes en épaisseur lui est mal aisé. C'est là pourtant votre tâche." [3]) Und wenn auch der Kontur selbst unwillkürlich erfaßt werden muß, weil sich ja selbst die bewegteste plastische Form als Silhouette darbietet, so übersieht doch Rodin den Kontur zugunsten des Reliefs. Selbst in der Zeichnung beobachtet das formale Denken Auguste Rodins nicht nur die Linie, sondern gleichzeitig die Modellierung. Nur in ganz wenigen Fällen hat Rodin ein rein französisches Liniengefühl entwickelt. (Vergleiche Abbildung Après la prière.) Die Linie als völlig selbständiger Wert gehört aber zu den selteneren Auffassungen der zeichnerischen Materialisierungen Auguste Rodins. Linie und gleichzeitig plastische Modellierung — das ist die immer wiederkehrende Synthesis des zeichnerischen Denkens Auguste Rodins. Die harte spröde Linie Ingres z. B. mußte so notwendig von dem künstlerischen Denken Auguste Rodins abgelehnt werden. „Le dessin pur, correct, „filé" à la Ingres" war für die optische Empfänglichkeit Rodins zu mager, zu hart, zu arm: „Il est maigre, dur, pauvre." [4]) Man müsse niemals den Kontur pflegen — in viel stärkerem Maße sei die Modellierung zu beachten. „Quand vous dessinez, ne vous préoccupez jamais du contour." [5]) So drückt sich in seiner Kritik an Ingres die Abneigung Rodins gegen das absolut Lineare aus — in einem Hinweise seines Testamentes erweist sich noch einmal die Beziehung Auguste Rodins zur Plastizität;

---

[3]) Auguste Rodin, Testament, S. 2.
[4]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 211.
[5]) Auguste Rodin, Testament, S. 4.

und damit selbstverständlich zu den Begriffen épaisseur und profondeur.

Die Bedeutung der drei Begriffe „ronde-bosse", „épaisseur", „profondeur" erhalten ihre stärkste Bestätigung in dem Begriffe der „saillie".

Der Begriff der „saillie" hat besonders in dem architektonischen Denken des 17. und 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle gespielt: unter dem Begriffe der saillie wurden die feinsten Abstufungen des Reliefgrades eines architektonischen Gliedes beobachtet. „Les regles rapportées par le espaces des modillons ne sont pas universelles. C'est à l'Architecte à les proportionner ensorte que les saillies et les espaces soient conformes aux regles generales." [6]) „Dans une décoration simple, il suffit de marquer les angles par des pierres de refend du haut an bas, de marquer les étages par un plinthe uni et qui ait peu de saillie." [7]) „. . . aussi les morceaux d'Architecture qui entrent dans la Décoration de chaque grande masse d'une Façade, y feroient également un mauvais effet, si on ne les y employait pas judicieusement et dans des mesures reglées sur la hauteur et la longueur de cette façade; c'est à dire, si on négligeoit de les rendre plus ou moins mâles, et de leur donner une plus grande ou moindre saillie, suivant le plus ou moins d'évélation et d'étendue de l'Edifice." [8]) — Und so entwickelt sich dieser Begriff eigentlich weniger aus einem wirklich plastischen Denken, als er vielmehr von einem architektonischen Denken in das plastische Denken übernommen wurde: daß gerade die Ausladung eines architektonischen Gliedes in einer analogen Bezeichnung von Rodin für das Wesen seines plastischen Denkens benutzt wurde, erhellt, wie umfassend das plastische Denken Auguste Rodins von dem Postulat des bewegten Volumens beherrscht wurde und zwar fordert der Begriff der saillie die Bewegung des plastischen Materials von innen nach außen — sie verlangt die größtmögliche Ausladung und Auswölbung der plastischen Oberfläche. Durch diese Forderung entstehen wiederum notwendig auf der Oberfläche Höhe und Tiefe — épaisseur und profondeur — oder wie Rodin gelegentlich formuliert: „bosse" und „trou". (Der Begriff saillie steht also in dichter Beziehung mit den Begriffen profondeur und épaisseur.) Begriffe profondeur, épaisseur,

---

[6]) François Blondel, Cours d'Architecture seconde et troisième Parties. Paris, Langlois 1683, S. 202.

[7]) A. Laugier, Essai sur l'Architecture, Parus Duchesne 1753, S. 129.

[8]) L'Art de bâtir des maisons de campagne. C. E. Briseux. Paris Prault Pere, 1753, S. 119.

saillie ordnen sich natürlich folgerichtig wieder dem Begriff der ronde-bosse unter.

Mit diesen Begriffen erreicht das plastische Denken Rodins seine reichste Ausbildung: es enthält durch die Bedingung der tournure die Forderung dermöglichst allseitigen Bewegung des Volumens — es enthält durch die Begriffe profondeur und épaisseur die Forderung der größtmöglichen Plastizität und gleichzeitig der größten Tiefenwirkung der Oberfläche — es entwickelt besonders durch den Begriff der saillie noch einmal überzeugend das Wesen der vorwiegend plastischen Einstellung Rodins. So untersteht das plastische Denken Rodins vier Begriffen: die alle im Grunde kein absolutes und ausschließliches französisches plastisches Denken widerspiegeln, sondern in ihrer Eigenart dem ganzen europäischen und besonders dem italienischen plastischen Denken angehören.

Der Begriff der saillie allerdings leitet über zu dem selbständigeren Begriff des plastischen Denkens Auguste Rodins — zu dem Begriff des „modelé".

Die Beziehung des Begriffes der „saillie" zu dem Begriffe des „modelé" liegt in folgendem:

Durch die saillie wird eine ganz bestimmte Oberflächenbehandlung entwickelt. Die plastische Oberfläche erhält eine starke Belebung durch das Wechselspiel der forcierten Höhen und Tiefen. Diese pastose Behandlung der Oberfläche erzeugt nicht nur eine Vibration des plastischen Materials, sondern gleichzeitig eine Vibration von notwendig eintretenden Licht- und Schattenreflexen. Bei dem bis zu einem gewissen Grade ausgeprägten malerischen Sehen Auguste Rodins faßt Rodin die saillie auch als einen ursächlichen Faktor für die Gestaltung eines Licht- und Schattenspiel: „Les saillies, elles, sont importantes. C'est la modification de tout l'art. Les saillies, si elles sont moindres, n'imposent plus la demi-teinte et les noirs sont maigres, étant plats. Ils devraient être ronds, modelés, inondés par des demiteintes dans la proportion de 1 sur 10." [9]) Die von der saillie veranlaßte Licht- und Schattengebung wird von Rodin nicht nur in einem einfachen Kontrast von hell und dunkel gesehen, sondern sogar in Übergängen vom Halbton bis zum tiefen Schwarz. Die einzelnen Licht- und Schattenwirkungen sollen sogar in einer Proportion von 1 : 10 gestaltet werden — das streift schon fast an die nuancierte Sicht farbiger Valeurs. Diese Feinheit des Sehens, die sich bei Rodin mit einem unerhört entwickelten Empfindungsvermögen

[9]) Auguste Rodin: Aurel, Rodin devant la femme, S. 144.

des Manuellen verbindet, erscheint am sichtbarsten in dem Begriff des modelé.

Das französische Wort modelé wird kaum in einer Übersetzung durch den deutschen Begriff Modellierung adäquat wiedergegeben. Die deutsche Modellierung schließt zu umfassend die Plastizität der Formgebung mit ein und beleuchtet nicht deutlich genug die Sensualität, mit der der französische modelé gerade die Oberfläche des plastischen Materials behandelt wissen will. Die Attribute, die dem französischen modelé gegeben werden, sind deshalb durch die Art der französischen Sensibilität unendlich reicher als im Deutschen. — Der modelé wird zum Beispiel von Auguste Rodin charakterisiert mit den Attributen: beau, bon, mauvais [10]), merveilleux, doux, tendre, attendri, savant [11]), ferme, souple, harmonieux, large, essentiel [12]); es ist eine unerschöpfliche Bestimmungsmöglichkeit, die auch noch jeder Nuance nachzugehen versucht. In dieser äußersten Nuancierung der Merkmale des modelé liegt der Unterschied zum Begriff der saillie: Die saillie entwickelt im Gegensatz zum modelé die gröberen Behandlungen der plastischen Oberfläche. Aus dem ausgedehnten Verhältnis 1 : 10 — d. h. die plastische Erhöhung eines Reliefs wird im Gegensatz zu einer ihr benachbarten Vertiefung z. B. in einem Verhältnis von 1 : 5, 1 : 6, 1 : 7 usw. gesehen, — ergibt sich eine ziemlich starke Auflockerung der Oberfläche. Der modelé versucht dagegen jegliche Härte zu vermeiden. Er will weiter nichts als eine äußerst gesteigerte Feinheit in der Belebung der Oberfläche: abhängig ist der modelé von dem Begriffe der saillie nur insofern, als auch der modelé ähnlich wie die saillie bedingender Faktor eines malerischen Licht- und Schattenspieles sein will. „Le modelé est une puissance ravie par l'étude à la loi des effets du soleil." [13]) In der Beobachtung des Licht- und Schattenspiels drückt sich die gemeinsame Tendenz des Begriffes des modelé und des Begriffes der saillie aus — nur zerstört der modelé im Unterschiede zur saillie in keiner Weise die Oberfläche, sondern erhält sie in ihrer glatten Struktur, um aber dieser Glätte dennoch die lebendigste Vibration zu geben. In dieser Tendenz erweist sich der modelé als die reinste französische Komponente des plastischen Denkens Auguste Rodins: das

[10]) Auguste Rodin, in L'Art von Paul Gsell, Bernard Grasset, Paris 19 , S. 67, 72, 199.

[11]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de Frances, Armand Colin, Paris, S. 57, 198, 67, 222, 55.

[12]) Auguste Rodin, Judith Cladel: Auguste Rodin, L'Oeuvre et L'Homme. G. van Oest u. Co. Brüssel 1908, S. 37, 39, 53.

[13]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 223.

französische plastische Denken besitzt im Empfindungsvermögen für die Oberfläche einen ihrer wesentlichsten Eigenwerte. Trotzdem sieht Rodin selbst in der französischen Sensualität noch einen verhältnismäßig geringen Grad der Qualität. „La France a eu la finesse, l'esprit; peut-être cette suprême ardeur du modelé attendri lui atelle manqué." [14]) Rodin vermißt in der französischen Kunst die letzte Zartheit der Oberflächenbehandlung, und man vergegenwärtige sich: Rodin kannte sehr gut Courbet, Manet, Renoir. Aber selbst was bei diesen an Oberflächenbehandlung geleistet wurde, konnte dem Auge Rodins nicht genügen. So steigert sich im künstlerischen Denken Rodins die französische Art der Oberflächenbehandlung durch den modelé zu einem höchsten Anspruch.

Den Begriff des modelé erfährt Auguste Rodin zuerst durch Constant Simon. „La science du modelé me fut enseigné par un certain Constant Simon." [15]) Es überrascht zunächst, daß gerade durch Constant Simon der Begriff des modelé dem künstlerischen Denken Auguste Rodins erschlossen wurde: führte doch die plastische Auffassung Constant Simons vor allem zur Ablehnung der dichten geschlossenen Oberfläche zugunsten einer von innen aus der Tiefe des Volumens orientierten Auflockerung der plastischen Masse. Immerhin ergibt sich aus den Abstraktionen Constant Simons etwa noch keine vollkommene Aufhebung der Konsistenz einer plastischen Oberfläche — die Abstraktionen Constant Simons verlangen nur zunächst primär eine starke Belebung der Oberfläche, um dadurch glatte Akademismen unmöglich zu machen: sie gestatten aber dennoch eine Beobachtung der geschlosseneren Oberfläche, vorausgesetzt, daß diese nicht leer und leblos sei. — — — So ergab sich durch Constant Simon die Selbständigkeit eines spezifisch französischen Wertes — des modelé, der gerade in seiner Eigenart den französischen Hang zu einer doch mehr flächenhaften Formgebung des Plastischen unterstützt und so weniger eine exzessiv italienische Plastizität herausarbeiten will. Von Constant Simon führte also der Weg zu einer italienischen wie auch zu einer französischen plastischen Auffassung. Damit schließt sich der Ring des plastischen Denkens Auguste Rodins: In den Begriffen ronde-bosse, épaisseur, profondeur, saillie orientiert sich das plastische Denken Auguste Rodins stärker nach einer italienisch-plastischen Auffassung — in dem Be-

---

[14]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 222.

[15]) Auguste Rodin, Aus den Gesprächen mit Paul Gsell: Paul Gsell, L'Art, S. 63.

griff des modelé verknüpft sich das künstlerische Denken Rodins wieder eng mit der französischen plastischen Einstellung.

In den Begriffen saillie und modelé erschließt sich schon das formale Verhältnis von forme und couleur: gerade die Beobachtung von Licht- und Schattenwerten, die durch die Eigenart der saillie und des modelé entwickelt werden, muß ja eine besondere plastische Auffassung, die eben nicht nur von dem Wesen einer ausschließlich plastischen Einstellung zu begrenzen ist, veranlassen. Es wäre aber vollkommen falsch, wollte man das Verhältnis des Begriffspaares forme-couleur nur von dem äußerst vagen Standpunkt des sogenannten „Malerischen" betrachten. Betonten wir ja schon, wie sehr sich das künstlerische Denken Auguste Rodins gegen völlige Preisgabe der konsistenten plastischen Form sträubte. So hat man die Beziehung Auguste Rodins zur Licht- und Schattenwirkung, bzw. Farbwirkung der plastischen Form nur unter der sicheren Voraussetzung einer festen Formgebung zu sehen. Die Wirkung der saillie und des modelé verursachten wohl ein atmosphärisches Sehen — die aber gerade in einem französischen plastischen Denken dauernd latent vorhandenen Begriffe des volume, des cube, der masse — Begriffe also, die ein plastisches Denken immer wieder zur Aufrechterhaltung einer geschlossenen Plastizität erziehen — stehen immer wieder in einem wirksamen ausgleichenden Gegensatz gegen das atmosphärisch-auflösende, farbig-vibrierende Sehen Auguste Rodins. Das Begriffspaar forme-couleur nimmt eine gewisse zentrale Stellung im künstlerischen Denken Auguste Rodins ein: es kann sich sowohl auf die Begriffe saillie und modelé beziehen als auf atmospährisch-farbige Werte, wie es auch auf die rein plastischen Begriffe volume, cube, masse zu beziehen ist. Der Geltungswert gerade dieser rein plastischen Werte verlangt eine dauernde Einschränkung des „malerischen" Sehens Rodins. Niemals fungiert die couleur als selbständiger Wert, sondern ist immer nur möglich als abhängiger Wert der forme.

Diese synthetische Zusammenfassung einer im Grunde gegensätzlichen Begriffssphäre läßt die Isolation des künstlerischen Denkens Auguste Rodins im 19. Jahrhundert wieder erkennen, das in dieser Eigentümlichkeit einer plastischen Gesinnung im 19. Jahrhundert nicht wieder vorkam: und doch hat man das für das plastische Denken Auguste Rodins das völlig unzulängliche Attribut „impressionistisch" auf Auguste Rodin anwenden wollen, ohne sich dabei bewußt zu werden, daß man gerade den Anteil an wirklich plastischer Einstellung Auguste Rodins völlig vergaß. Mit einer solchen

Charakterisierung wird die eigentümliche Struktur des plastischen Denkens Auguste Rodins gründlich verkannt.

In dem Bekenntnis zum Geschlossen-Kubischen, in der oft wiederkehrenden Forderung, daß man in der plastischen Formwertung zuerst das quantitative Volumen zu beobachten hätte, daß man gerade die Masse eines plastischen Körpers aus einer klarsten Vorstellung vollkommen beherrschen müsse, kurz in den Begriffen cube, volume, masse kristallisiert sich das künstlerische Denken Auguste Rodins überzeugend in seiner Beziehung zu einer konstanten französischen plastischen Tradition, die bei allem Wandel, bei aller Umbildung, bei aller Beeinflussung immer wieder zu einer festen ruhigen cubischen Form zurückfinden will. In den Begriffen volume, cube, masse schwingt für ein französisches plastisches Denken ganz unmittelbar die Bedeutung mit, die sie als besondere plastische formale Begriffe erschließen wollen: nämlich immer einen Gegensatz zu bilden gegen eine allzu gesteigerte Bewegung und Auflösung des plastischen Körpers — wobei allerdings nicht übersehen werden darf, daß die Bewegung auch im französischen plastischen Denken keinen unbekannten Wert darstellt. Entwickelt das französische plastische Denken Bewegung, so wird diese allerdings immer noch durch die Einheit einer Silhouette gebändigt: man denke an Adam oder Rude. Treibt und stößt die Bewegung des französischen plastischen Denkens dramatisch allseitig in den Raum, so erschließt sich durch diese Art der Bewegung sofort der italienische Einfluß: man denke an Puget. Die Bewegung des plastischen Körpers (le mouvement) wurde ja auch von Auguste Rodin als ungeheuer wichtige Aufgabe angesehen — es ergibt sich aber auch hier, daß gerade dieser Gesichtspunkt einer dramatischen Bewegung zu einem wesentlichen Teil unter der Macht eines fremden Einflusses (des italienischen Einflusses Michelangelos) von Rodin angenommen wurde. Und so erhalten andererseits die Begriffe volume, masse, cube in dem Augenblick eine besondere Bedeutung, als sich das künstlerische Denken Auguste Rodins in einer tiefen Besinnung auf seine heimischen — auf die französischen Werte umzustellen scheint. Sie gehören demnach in den Zusammenhang der Begriffe ordre, simplicité usw. Gerade, wenn man diese Konstellation des künstlerischen Denkens Auguste Rodins erfaßt, wird es einfach unmöglich, das künstlerische Denken Auguste Rodins einseitig bestimmen zu wollen, wie es z. B. mit dem Attribut „impressionistisch" geschieht.

„La raison cubique est la maîtresse des choses et non pas l'appa-

rence. C'est la qualité qui gouverne tout, c'est la qualité suprême." [16])

„Règle générale: l'important est de bien masser. C'est là que se révèle le style, c'est par là qu'on peut juger si l'oeuvre est d'un sculpteur habile ou maladroit.".[17])

„Souvenez-vous de ceci: Il n'y a pas de traits, il n'y a que des volumes." [18])

In diesen Formulierungen erscheint das künstlerische Denken Auguste Rodins wieder als ein echt französisches; ohne sich auch nur im geringsten von irgend welchen subtilen Besonderheiten aufhalten zu lassen, dringt Auguste Rodin in diesen Formulierungen unmittelbar zu den Grundforderungen des französischen plastischen Denkens überhaupt. In dem Postulat einer „raison cubique", in der Ansicht, man müsse vor allem „bien masser", in dem Hinweis, es gäbe ja schließlich nur „des volumes" — in allen diesen Aussprüchen bildet sich für das künstlerische Denken Auguste Rodins eine geheime konstante Basis einer typisch französisch plastischen Gesinnung. An den Begriffen volume, cube, masse konnte sich das vielspältige künstlerische Denken Auguste Rodins wirksam regulieren: es konnte sich deshalb niemals verlieren, um vielleicht in solchen vagen haltlosen Anschauungen aufzugehen, wie wir sie immerhin tatsächlich im Begriff des Malerischen (pictural) antreffen konnten. Gerade die Vorstellung des festen geschlossenen Kubischen — das Kubische ohne besonders starke Plastizität! — ist dem plastischen französischen Denken so immanent, daß sie selbst in einem so ungeheuer differenzierten künstlerischen Denken wie dem Auguste Rodins durchbrechen will: so ergeben die Begriffe cube, volume, masse mit den schon erwähnten Begriffen der simplicité, ordre, mesure usw. eine zusammenhängende Einheit, deren Wesen von einem ausschließlich französischen künstlerischen Denken zu verstehen ist.

Was hier für das künstlerische Denken Auguste Rodins auf dem Wege der rein begrifflichen Analyse gefolgert wird, hat Karl Burckhardt in seinem Buche „Rodin und die plastische Form" (Basel 1921) auf dem Wege der optisch anschaulichen Analyse erschlossen: die kubischen Werke und Werte Rodins nicht nur als wesentlich für Rodins Entwicklung zu betrachten, sondern sie als die die künstlerische Entwicklung Rodins erst erschließenden Werte anzuerken-

[16]) Auguste Rodin, Aus den Gesprächen mit Judith Cladel, Judith Cladel, Auguste Rodin, S. 71.
[17]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 210.
[18]) Auguste Rodin, Testament, S. 3.

nen. Damit war die notwendige Korrektur zu den Ansichten gegeben, wie sie um 1900 herrschten. „Etudier dans ses lignes principales l'oeuvre de Rodin et de Rosso, montrer ce qui rapprochait ces deux maîtres de la sculpture impressionniste des maîtres de la peinture impressionniste, des Manet, des Monet, des Degas, des Hawkins, des Pissarro, des Maffaelli, des Vogler, etc., tel était l'exposé nécessaire du problème." [19]) Der Blickpunkt hätte aber schon 1902 ein anderer sein können. Zwar bestand das Zeichenwerk Rodins noch nicht — aber im Jahre 1890 entstand „Celle — qui fut la belle Heaulmière" — und der „Petit Torse Debout". Und schon vier Jahre früher, 1886 — im Jahre des „Baiser" — entstanden „Psyché" und „Pomone". Ein erfahrner Blick hätte schon damals anders entscheiden müssen: der Vergleich Rodin — Rosso durfte nur ein bedingter sein! Rosso selbst hat um das Trennende gewußt. 1917 beschreibt er sein Verhältnis zu Rodin. „Je n'ai rien à dire. Quand je veux un objet, je vais à la fabrique. Un artiste n'a pas de succursale. Il faut être sur la bonne route. Rodin est encore sur une route de métier. Il fait (encore) la statue. Il n'y a pas de statue. Rien n'est statue." [20])

„Rien n'est statue" — in dieser extremen Ablehnung alles Statischen zeigt sich der unüberbrückbare Unterschied zwischen Rosso und Rodin. Es war nur folgerichtig, als der Beitrag Rodins zur Problemstellung Claris' nur ein beschränkter sein konnte. In der wesentlichen Frage über die Verbindung des malerisch impressionistischen Momentes mit dem Wesen des Plastischen mußte Rodin zwangsläufig von jedem impressionistischen Blickpunkt abweichen und die Einheit von Bild und Plastik in einer ganz anderen Beziehung feststellen. „La peinture et la sculpture se confondent dans un art unique, l'art du dessin." [21]) In der Zeichnung erblickt Rodin die enge Relation: in einem Element also, das den Aufbau des Bildes zu der Plastik gerade festigt, indem es begrenzt. Das alle feste Struktur auflösende impressionistische Element wurde damit abgelehnt.

Die Perspektive Burckhardts wurde schon rein methodisch viel günstiger geleitet. Burckhardt erfaßte auf dem Wege der strengen optischen Anschauung ohne subjektive Nebenabsichten sofort die Totalität des Werkes Rodins, um aus ihr die plastischen Tendenzen

---

[19]) Edmond Claris, De l'Impressionisme en Sculpture, Paris, La Nouvelle Revue, 1902, II.

[20]) Aurel, Rodin devant la femme, Paris, Maison du Livre, 1919, S. 165 f.

[21]) Edmond Claris, De l'Impressionisme en Sculpture, S. 38. — Der Ausspruch von Rodin selbst.

Rodins besonders zu fixieren. Die zwar unauffälligen, aber durchaus greifbaren kubischen Tendenzen Rodins, wie sie nach 1885 zuerst zaghaft, dann nach der Jahrhundertwende im Zeichenwerk Rodins immer sichtbarer hervortraten, mußten dabei notwendig in Erscheinung treten. Die scheinbar überragende impressionistische Komponente, die ohne Zweifel in der künstlerischen Gesinnung Rodins vorhanden ist (vgl. S. 57 ff.) trat zurück und mußte sich der Totalität des plastischen Schaffens Rodins als Sonderströmung einordnen. Burckhardt betont mit Recht das Dramatische dieser Wandlung zum Kubischen, die von Rodin erkämpft wurde und nicht mit leichter Selbstverständlichkeit vollzogen. „Es ist ein tatsächliches Opfer, das Rodin an seinem Werk vollzieht. Frühere Skulpturen, in denen eine Unsumme von Vertiefung und Arbeit steckt, werden unbarmherzig zertrennt, und von ganzen Gruppen bleibt als fertiges Resultat oft nur noch ein Torso übrig. Diese Revision geht streng nach dem Prinzip des rein Plastischen. Aus den Bürgern von Calais wird die Gestalt des Schlüsselträgers als die einzige in sich plastische Figur der Gruppe herausgetrennt und als selbständiges Werk hingestellt. Die Genien aus der Komposition des Victor-Hugo-Denkmals werden von der Figur des Dichters losgelöst und teilweise bis zum Fragment reduziert. Besonders einschneidend ist die Vereinfachung bekannter weiblicher Skulpturen zum Fragment, wobei oft nur noch die große Disposition der Bewegung sichtbar bleibt. Nur wenige Werke, die an und für sich unzertrennbar sind, entgehen dem Verfahren. Das Wesentliche ist dabei die Gleichgültigkeit Rodins gegenüber der erzählenden, beziehungsuchenden, poetisierenden Idee, welche diese Bildwerke einst zum Ausgangspunkt hatten. Der erste und ausschlaggebende Wert wird der plastischen Form, dann der rhythmischen Gliederung und der einheitlichen Dynamik der Bewegung beigelegt. So wird mit früheren Werken, wo ein zentral angelegter Bau der Form unter dem Mantel der allzu malerischen Oberflächenbehandlung immerhin schon vorhanden war, oft durch die Überarbeitung ein relativ Plastisches erreicht. Die volle Einheit von Plastik und plastischer Volumenlichtgebung kommt dabei allerdings nicht zu Stande. Aber es ist für Rodin vorläufig genug, daß alles der Entfaltung des Plastischen Entgegenstehende ausgemerzt wird. — Ziehen wir nach dieser Betrachtung von Rodins Umwandlung das Fazit, so läßt sich nun in der Tat sagen, daß das seelisch Vielseitige und Vielgestaltige einer großen Einfalt

[22]) Karl Burckhardt, Rodin und das plastische Problem, Schwabe u. Co., Basel, 1921, S. 81 f.

der Sprache Platz gemacht hat. Vor allem aber ist diese Umwandlung, die wir an Beispielen dieser Zeit verfolgen können, eine Befreiung und Reinigung der Skulptur von sämtlichen außerformalen Einflüssen, von den letzten Einflüssen der Malerei, das heißt von allen Elementen, die nicht ursprünglich in der plastischen Kunst wurzeln." [22])

Die optisch anschauliche Analyse Karl Burckhardts schränkt die Gültigkeit der malerisch-impressionistischen Tendenz im Werke Rodins ein und erkennt gerade das Positive in der großen Besinnung einer kubisch-plastischen Einstellung. Aus dieser Entwicklung leiten sich die konstruktiv aufbauenden Elemente des plastischen Denkens Auguste Rodins ab. Gewiß, sieht man die künstlerische Gesinnung des 19. Jahrhunderts schon a priori dem impressionistischen Hang verfallen, so tauchen diese wertvollen konstruktiven Strömungen in der Allgemeinheit eines Zeitgeistes unter: „Die Formzerstörung, das Gebrochene und Geknickte, das Zer- und Verstörte ist deshalb an die Stelle des Formschönen getreten, . . ." [23]) Das sind kritische Zusammenfassungen gegenüber Rodin, die sicher ihre Berechtigung haben. Sie gehen aber an den bedeutendsten Ereignissen des plastischen Schaffens Rodins vorbei. Erst eine visuelle Erziehung, die selbst nicht mehr unter dem Bann impressionistischer Neigungen steht, vermag hier zu scheiden — Konstruktives von Destruktivem abzugrenzen.

Ein typisch französischer Zug erweist sich auch in dem für das künstlerische Denken Auguste Rodins wichtigen Begriff des plan: erschließt ja der Begriff des plan etwas rein Mathematisch-Konstruktives, das in einem gewissen rationalen Schematismus die Komposition eines plastischen Volumens festlegen will. Auguste Rodin versucht durch den Begriff des plan zu einer genauen Vorstellung der Ausdehnung eines plastischen Körpers zu gelangen — der plan soll sicher die verschiedenen Flächen und Ansichten eines dreidimensionalen plastischen Körpers bestimmen können. Mit dem plan wird ein plastischer Körper vor allem in seiner Komposition erfaßt — sein Vordringen ins Räumliche, seine Ausdehnung in die Silhouette, seine Lagerung in der Basis.

Es ist ziemlich schwierig, gerade im Deutschen eine Definition dieses französischen Begriffes zu geben. Man muß eigentlich in der Anschauung erfahren haben, was das französische Denken durch den Begriff des plan verstanden haben will. Und gerade im 19. Jahrhundert spielt ja der Begriff des plan eine wichtige Rolle — wird

[23]) Der Impressionismus in Leben und Kunst, v. Richard Hamann, im Verlag der M. Dumont-Schaubergschen Buchhandlung, 1907, S. 50; Köln.

man doch zum Beispiel Paul Cézanne nicht vollkommen in seiner Kompositionsart erfassen können, wenn man sich nicht immer wieder die Bedeutung dieses Begriffes für die künstlerische Denkart Cézannes vergegenwärtigt. Cézanne setzt mit dem Plan die verschiedenen Teile einer Bildfläche durch eine genaue klare Staffelung fest — unsere etwas beschränkte Formulierung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund erhellt annähernd, was im Französischen durch den Begriff des plan erreicht werden soll. Und wo im deutschen künstlerischen Denken das räumliche Moment im Bildaufbau auf mathematisch-konstruktive Weise erzielt werden soll, arbeitet die Vorstellung häufig mit dem aus dem Französischen adaequat übernommenen Begriff des Plan: im Marées-Hildebrandt-Kreise zum Beispiel diente der Plan bzw. dienten die Pläne zur Festlegung der einzelnen Bildteile. Auch sonst wird im Deutschen in der Analytik der Begriff des Plan oft genug gebraucht, ohne daß man sich ganz klar dabei vergegenwärtigt, daß der Plan nur eine reine mathematisch-konstruktive Bedeutung hat. — Delacroix beurteilt unter diesem Aspekt die französische Landschaftsmalerei und folgert negativ, ein wenig grob verallgemeinernd, die französische Landschaftsmalerei hätte etwas Bühnenmäßiges. Diese Ansicht kann sich nur zu einem Teil rechtfertigen. Sie gilt für die Landschaften Poussins — aber schon nicht mehr für die Landschaft Lorrains: man denke etwa an die wundervolle „Scène champêtre" (Collection Mme de la Marquise de Cholmondeley). Sie gilt für die Landschaften Cézannes, wie wir schon erwähnten, aber nicht für die Landschaften Corots: „Erinnerungen an Capri" zum Beispiel (Louvre) oder die „Umgebung von Douai" (Sammlung Esnault-Pelterie).

Der Begriff des plan enthält also den Aspekt einer konstruktiv aufbauenden Komposition — er bestimmt die Setzung, Reihung, Aufteilung der verschiedenen Gründe einer Bildfläche in der Malerei und die Aufteilung, Festlegung, den Aufbau eines plastischen Volumens in der Plastik. Hier haben wir einen französischen Begriff, der für das totale französische künstlerische Denken eine gleiche Verantwortung in sich trägt. Durch diesen Rang seiner Bedeutung kennzeichnet er sich als ein spezifisch national französischer Begriff.

„Qu'est-ce donc que le Plan? Une chose diffcile à définir, comme toutes les choses synthetiques: c'est le volume d'un objet dans l'atmosphère exactement rendu en toutes ses dimensions." [24])

[24]) Auguste Rodin, Auguste Rodin, Aus den Gesprächen mit Judith Cladel, Judith Cladel - Auguste Rodin, S. 141.

„It is the architectur of the statue.“ [28])

„Qu'est-ce que les Plans? Eh bien! Le volume-hauteur, longueur, profondeur — respecté et exactement rendu de tous les côtés.“ [26])

Der plan verfolgt also die genaue Beobachtung des Volumens nach allen seinen Dimensionen — der plan sieht Plastik von einem architektonisch konstruktiven Gesichtspunkt — der plan bezweckt eine genaue Festlegung des Maßstabes der verschiedenen Dimensionen eines Volumens. In dem Begriff des plan entwickelt sich der mathematisch-konstruktive, der rational-rechnende Hang des französischen künstlerischen Denkens: im Bewußtsein dieses Begriffes stellt sich das künstlerische Denken Auguste Rodins ebenfalls vollkommen auf eine typisch französische Art ein.

In den Begriffen ronde-bosse, profondeur, épaisseur, saillie, modelé, forme, couleur, volume, masse, cube, plan stellt sich ein plastisches Denken dar, das im Zusammenhang mit den einzelnen Entwicklungsphasen des künstlerischen Denkens Auguste Rodins eine ungeheure Spannweite künstlerischer Denkart manifestiert. Dieser Reichtum bildet sich aus all den Erscheinungen, mit denen wir schon näher vertraut wurden: aus der Verkettung des künstlerischen Denkens Auguste Rodins mit einem allgemeinen europäischen künstlerischen Denkbereich — und gleichzeitig aus dem Bekenntnis zu einer rein französischen künstlerischen Denkart; aus der zeitlichen Bedingtheit, innerhalb derer sich gerade das malerische Sehen und Vorstellen Auguste Rodins entwickeln konnte; und wiederum aus einer gewissen Isolation der künstlerischen Stellung Auguste Rodins, die einen künstlerischen Kosmos für sich bildete, um allerdings in der Isolierung ein wenig haltlos nach den verschiedensten Seiten künstlerischen Denkens zu tendieren. Alle diese Erscheinungen ergeben jene merkwürdige bunte Konstellation des künstlerischen Begriffsfeldes Auguste Rodins. Ein Phänomen haben wir allerdings auch hier als wesenhaft herauszustellen, daß innerhalb der begrifflichen Mannigfaltigkeit des künstlerischen Denkens Auguste Rodins sich doch wiederum jene absolut französischen Begriffe zu kristallisieren vermögen, die — wenn sie auch keine vollkommene Einheit des künstlerischen Denkens Auguste Rodins erreichen, so doch wenigstens eine sichere eindeutige Relation zur französischen Tradition anstreben konnten. Gehört die Vorstellung der ronde bosse in viel stärkerem Maße einem italienischen plastischen Denken zu, so er-

[25]) Auguste Rodin (übersetzter Ausspruch Rodins von Frederick Lawton), Frederick Lawton, The life and work of Auguste Rodin, S. 164.

[26]) Auguste Rodin, Aus den Gesprächen mit Judith Cladel, S. 56.

geben doch andererseits die Begriffe modelé oder plan so typisch französische Elemente, daß man weder im italienischen noch im deutschen künstlerischen Denken eine wirklich adaequate Entsprechung zu finden vermag. So charakterisiert sich in den einzelnen Begriffen des künstlerischen Denkens Auguste Rodins jene besondere Situation, die wir schon als überaus wichtig innerhalb der Entwicklung des künstlerischen Denken Auguste Rodins beobachten konnten: der Durchbruch und die Setzung eines rein französischen Denkens. In den Begriffen plan, modelé, cube bleibt das künstlerische Denken Auguste Rodins absolut einem französischen künstlerischen Denken verbunden. Man darf allerdings nicht nur das rein französische Element in den einzelnen Begriffen Rodins beobachten wollen, um darüber hinaus eben jenes allgemein europäische Element zu vergessen, wie es sich etwa in den Begriffen ronde-bosse, profondeur, épaisseur unverkennbar zeigt. Es besteht in der Konstellation der einzelnen Begriffe genau der Bedeutungszusammenhang, den wir als letztes Resultat zu sehen haben: Die Durchdringung, Vermischung, Überschneidung von allgemein europäischen und französischen Merkmalen, die wir als psychologisch notwendig ansehen mußten. (Vgl. S. 88).

Wir nehmen aus der ganzen Coordination der einzelnen im engeren Sinne formalen Begriffe des künstlerischen Denkens Auguste Rodins zwei Begriffe heraus, um sie vollkommen isoliert zu betrachten: es sind die Begriffe der „unité" und der „nature". Wir isolieren diese beiden Begriffe von den anderen, weil sie in ihrer Bedeutung viel wesentlicher als alle genannten Begriffe des künstlerischen Denkens Auguste Rodins sind.

Der Begriff der unité — jedem Kunstwerk zugehörig, aber immer spezifisch gefaßt — stellt das künstlerische Denken Auguste Rodins noch einmal in einen bedeutenden Zusammenhang: in den großen Zusammenhang, den das französische künstlerische Denken bei ganz bestimmten Perspektiven mit der Antike verbindet. Der Begriff der unité verbindet das künstlerische Denken Auguste Rodins noch einmal darüber hinaus wirklich als einziger Begriff ganz überzeugend mit der Antike — der Begriff der nature — in Rodins künstlerischem Denken ebenfalls spezifisch gefärbt — verbindet das künstlerische Denken Auguste Rodins dagegen mit der eigenen Gegenwart des 19. Jahrhunderts. Beide Begriffe aber umfassen am sichtbarsten die ganze geistig-seelische und künstlerische Lage Auguste Rodins. Mit dem Begriff der unité versucht das künstlerische Denken Auguste Rodins sich in eine unauflösbare feste Ordnung zu

stellen — künstlerisches Denken vor allem unter dem verpflichtenden Gesichtspunkt einer bindenden Tradition zu entwickeln. Der Begriff der nature, der — bezeichnend und bedeutend genug — von dem künstlerischen Denken Auguste Rodins mit gleichem Nachdruck vertreten wurde, unterbindet alle Wünsche des künstlerischen Denkens sich einem festen traditionellen Zusammenhang unterzuordnen, um in etwas vagen Naturanschauungen, die allerdings bei keinem Franzosen mit ähnlicher Unsicherheit vertreten wurden, die scheinbar absolut gültige Basis zu finden. So beschreiben diese beiden Begriffe — der Begriff der nature und der Begriff der unité — noch einmal in nuce die Totalität des künstlerischen Denkens Auguste Rodins; der eine Begriff erweist den Anteil an der Sicherheit und Logicität einer langen Tradition künstlerischen Denkens — der andere die völlige Unsicherheit und Labilität des künstlerischen Denkens Auguste Rodins durch den spürbaren Verlust einer festen Tration. Genetisch kristallisieren beide Begriffe die Verwurzelung des künstlerischen Denkens in der französischen Vergangenheit und in der Gegenwärtigkeit des 19. Jahrhunderts.

Einheit (unité) ist oder sollte und war ja auch immer wesentliches Grundphänomen alles künstlerischen Sehens, Vorstellens, Schaffens. Es fragt sich nur immer, worin sie gesehen wird und wie sie gefaßt wird.

Französisches künstlerisches Denken wird Einheit aller künstlerischen Gestaltung meistens in einem bestimmten Verhältnis von ensemble und détail verfolgen: und zwar ergibt sich das ensemble im französischen künstlerischen Denken immer durch Unterordnung des détail. „Subordination" als bedeutendste Funktion zwischen einem ensemble und einem détail charakterisiert am überzeugendsten das einheitliche Wollen französischen künstlerischen Denkens. Es ist dabei völlig belanglos, auf welchem Gebiet dieses Prinzip zur Anwendung gebracht wird — ob in der Architektur, Malerei oder Plastik. Besonders im 17. und 18. Jahrhundert war ja die „subordination" unumstößliche Basis aller künstlerischen Vorstellungen. — Wählen wir als kennzeichnend nur ein einziges Beispiel — die Fülle der Formulierungen über das Verhältnis von ensemble und détail ist ja in dem theoretischen Schrifttum des 17. und 18. Jahrhunderts Hinweis genug für die Bedeutung, die das französische künstlerische Denken gerade diesem Verhältnis beilegt. Hier soll eine Formulierung des „Cours de peinture" von Roger Depiles entnommen werden, weil selbst in der Malerei fast wörtlich die Anschauung vertreten wird, die im architektonischen Denken der

Perrault, Blondel, Briseux usw. immer wieder zur Formulierung gebracht wurde: „Ainsi pour définir le Tout-ensemble, on peut dire que c'est une subordination générale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous ensemble à n'en faire qu'un“ [27]). Die subordination erreicht die harmonische Einheit.

Gerade diese Einstellung der unbedingten „subordination“ aller Teile unter ein „ensemble“ wurde von der Antike abgeleitet. Das französische künstlerische Denken des 17. und 18. Jahrhunderts übernimmt bewußt von Vitruv die besondere Bestimmung des Verhältnises von ensemble und détail, um es wohl selbständig zu nuancieren oder zu variieren, ohne es aber in irgend einer Weise zu ändern. Übernehmen wir aus Vitruv eine verwandte Formulierung, um damit klar die Kette Antike — französische Klassik — Rodin herzustellen: Rodin entwickelt in absoluter Übereinstimmung mit der französischen Tradition die bekannte französische Einstellung zum ensemble, zur Einheit künstlerischen Schaffens. „ . . . compositio constat ex symmetria, cuius rationem diligentissime architecti tenere debent, ea autem paritur a proportione, quae graece analogia dicitur proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum“ [28]). Die „commodulatio“ der „ratae partis membrorum in omni opere“ deckt sich adaequat mit der französischen „subordidation“. Das künstlerische Denken Rodins übernimmt noch einmal jene konstante antike-französische Einstellung, ohne auch nur um eine Nuance von dieser Einstellung, abzuweichen: und allein diese Einstellung, die Einheit aller künstlerischen Gestaltung unter dem Gesichtspunkt einer subordination, die Einheit aller künstlerischen Elemente durch ein ensemble aufgefaßt wissen will, gestattet eine absolut sichere eindeutige Linie von Rodin bis zur Antike herzustellen. Mit dieser Auffassung einer Einheit (unité) erweist das künstlerische Denken seine Abhängigkeit nicht nur von dem klassischen französischen Denken, sondern erweist mit dieser Auffassung auch allein überzeugend seine Abhängigkeit von der Antike.

Durch die Aufstellung und Formulierung des Begriffes der unité, der in Variationen auch einmal als ensemble oder synthèse von Rodin gefaßt werden kann, eröffnet sich in dem künstlerischen Denken Rodins noch einmal die klassisch französische künstlerische Denkart. In dieser Auffassung erblickte ja die französische klassische

---

[27]) Roger Depiles, Paris, Jacques Estienne 1708, S. 122.

[28]) Vitruvii de architectura libri decem, herausgegeben von F. Krohn, Leipzig, Teubner, 1912, S. 59.

Theoretik ein Höchstes an künstlerischem Wollen, und Auguste Rodin sah in vollkommener Analogie zum klassischen französischen Denken in dieser Auffassung die wertvollste Konzeption künstlerischen Denkens. Und wenn es ihm selbst mißglückt war, wirksam sein künstlerisches Denken, Vorstellen, Schaffen souverän unter die Leitung dieses Postulats zu stellen, so findet jedenfalls sein tiefstes künstlerisches Bekennen zu dieser bedeutsamen Auffassung des klassischen französischen Denkens zurück: in der Forderung von der unité, von dem ensemble, von der synthèse alles künstlerischen Schaffens bricht das strengste französische künstlerische Wollen noch einmal bei Rodin durch — es blieb allerdings ein Wunsch, eine Hoffnung — die eigentliche Anwendung und Verwirklichung erwartet man wieder vergeblich.

Wie wach und lebendig aber diese Auffassung im künstlerischen Denken Rodins blieb, beweisen die konsequenten Abstraktionen Rodins, die in rücksichtslosester Vereinfachung seinem wie dem plastischen Schaffen Frankreichs ein neues Ziel setzen wollten. Auch in der extremsten Vereinfachung plastischer Auffassung beobachtet das künstlerische Denken Rodins stets das Verhältnis der Unterordnung des détail unter ein ensemble: „La simplification sans le détail ne donne que la pauvreté. Le détail, c'est le sang qui circule dans l'organisme; il doit être englobé dans l'ensemble qui l'enveloppe, mais ne le tue pas. C'est là la vraie simplification“ [29]).

Wir stellen den Begriff der unité (gleichbedeutend mit den Begriffen synthèse und ensemble) gegen den Begriff der nature, weil das künstlerische Denken Rodins in dem einen mit instinktiver Sicherheit vollzog, was dauernd vom französischen künstlerischen Denken in gleichbleibendem Bedeutungsinhalt als Grundprinzip anerkannt wurde. Aus diesen Begriffen der unité, des ensemble, der synthèse scheint das künstlerische Denken Rodins noch einmal beweisen zu wollen, daß kein Symptom des künstlerischen Auflösungsprozesses des 19. Jahrhunderts die traditionell gesicherte Bedeutung dieser Begriffe erschüttern könnte — eindeutig klar konzipiert das künstlerische Denken Rodins die Idee der unité, des ensemble so wie die französische Tradition sie als höchste Begriffe in unbeirrbarer Rationalität zu fassen gewohnt war. Hier schließt sich das künstlerische Denken Rodins noch einmal in selbstverständlicher Bindung dem Zuge der französischen Tradition an. — In dem Begriffe der nature offenbart sich allerdings die gegensätzliche Gesinnung, die nicht mehr die Sicherheit der Konzeption aufzuzeigen

[29]) Auguste Rodin, Aus den Gesprächen mit Judith Cladel, Auguste Rodin, S. 70.

vermag, wie sie sich noch bei der Fassung des Begriffes der unité klar erkennen ließ. Es gibt auch nicht einen französischen Künstler im 19. Jahrhundert, dessen künstlerisches Denken eine solche Vieldeutigkeit in der Fassung eines Begriffes aufwies, wie Rodin in der Konzeption des Begriffes der nature. Die allgemeine theoretische Sicherheit des französischen künstlerischen Denkens scheint verloren. Der Ansatz zu einer umfassenden Auseinandersetzung ist vorhanden — aber ohne das Ziel einer absoluten Klarheit: ein manchmal vages Formulieren, das von einer lächerlichen Zuspitzung bis zu einer tief ernsten, ja beinahe mystischen Auslegung des Naturbegriffes gehen kann.

Hier soll uns völlig fernliegen, das künstlerische Denken Auguste Rodins an dieser Stelle zu einer Kuriosität zu erheben — im Gegenteil — wir sind vielmehr geneigt, dieses Phänomen des künstlerischen Denkens in einer fruchtbarer Symbolik zu sehen: es gibt überhaupt im 19. Jahrhundert kein besseres Beispiel, das par excellence in ähnlicher Deutlichkeit die innerste künstlerische Struktur des 19. Jahrhunderts aufweisen könnte — das notwendige Auftreten von vagen naturalistischen Tendenzen, über deren Inhalt das 19. Jahrhundert ja keinerlei wirkliche eindeutige Fassung und Vorstellung erlangen konnte.

Das künstlerische Denken Auguste Rodins stellt seine tieferen Zusammenhänge durch die Art der Konzeption der Begriffe der unité und der nature noch einmal offensichtlich dar. Die Konzeption des Begriffes der unité erweist noch einmal die Verflechtung mit einem streng traditionellen Denken — die Konzeption des Begriffes der nature zeigt dessen Auflösung in einem diffusen und labilen naturalistischen Denken.

„Mais enfin de seul principe en art est de copier ce que l'on voit. N'en déplaise aux marchands d'esthétique, toute autre méthode est funeste. Il n'ya point de recette pour embellir la Nature“ [30]). Hier erscheint die verhängnisvolle Formulierung des „copier ce que l'on voit“, ja es wird sogar behauptet, daß es gar keine andere Methode (méthode) gäbe. Als einziges Prinzip scheint tatsächlich nur eine Nachahmung anerkannt zu werden.

„Nature is the supreme architect. Every thing is built in the finest equilibrium; and every thing, too, is enclosed in a triangle or a cube or some modification of them“ [31]). Man meint Cézanne

[30]) Auguste Rodin, Paul Gsell, L'Art, S. 35.
[31]) Auguste Rodin, übersetzter Ausspruch v. Frederick Lawton, Auguste Rodin, S. 162.

wiederzuerkennen. Hier erscheint Natur in einer ganz besonderen präzisierten Auffassung — Natur wird als mathematisch bestimmtes Formenreich angesehen, in dem man z. B. Kuben als mathematische Körper anträfe. So ergibt sich in dieser Formulierung eine ganz andere Konzeption des Naturbegriffes als in der etwas platten Anschauung von der sogenannten Nachahmung.

„Il ne s'agit que de voir. Oh! sans doute, un homme médiocre en copiant ne fera jamais une oeuvre d'art: c'est en effet il regarde sans voir" [32]). Hier entscheidet sich das künstlerische Denken Auguste Rodins wieder jenseits jeder realistischen Anschauung der reinen Nachahmung zum subjektiven Sehen; das Wie, die persönliche Sehweise könnte überhaupt erst die künstlerische Gestaltung erzeugen — eine Auffassung, die im 19. Jahrhundert von Eugène Delacroix abseits von jeglichem Naturalismus mit sicherem psychologischen Blick objektiviert wurde: „Il est bien convenu que ce qu'on appelle création dans les grands artistes n'est qu'une manière particulière à chacun de voir, de coordonner et de rendre la nature" [33]).

Rodins naturalistische Formulierungen haben allerdings mehr den Charakter eines Einfalls, der im nächsten Augenblick schon wieder eine andere Wendung anzunehmen vermag. Die Naturanschauung Auguste Rodins konnte sich nicht eindeutig präzisieren oder gar vereinheitlichen: sie koordinierte alle möglichen Definitionen, die vom flachsten Realismus bis zu streng mathematischen Vorstellungen gehen können. Eine merkwürdige Inkohärenz, eine seltsame Vieldeutigkeit und eine immer wieder überraschende Unbeständigkeit bestimmen auch hier das künstlerische Denken Auguste Rodins. Und wenn das künstlerische Denken Auguste Rodins einen stark naturalistischen Zug erkennen läßt, so muß man den Begriff Naturalismus Auguste Rodins gegenüber sehr weit fassen, um nicht bedeutende Merkmale des naturalistischen Denkens Auguste Rodins zu übersehen. Aber der ganze Naturalismus des 19. Jahrhunderts ist ja keineswegs eindeutig zu charakterisieren! Und wir fanden ja in dem künstlerischen Denken Auguste Rodins — soweit es seinen Naturalismus umfaßt — die verschiedensten Anklänge: an Eugène Delacroix, an Paul Cézanne z. B. — die Ansicht des Kopierens geht auf den Einfluß Louis Baryes zurück. Der Bedeutungsgehalt des Naturbegriffes befindet sich im künstlerischen Denken Auguste Rodins in einem dauernden Wechsel und Wandel, ohne daß sich

---

[32]) Auguste Rodin, Paul Gsell, L'Art, S. 35.
[33]) Eugène Delacroix, Journal, hrsg. von Paul Flat, Paris, Plon-Nourrit, 1895, S. 356, Bd. 3.

Auguste Rodin der Verworrenheit seiner naturalistischen Denkrichtung jemals ganz klar wurde — ein Phänomen, das in dieser eigenartigen Untentschiedenheit wirklich den Satz zu beweisen scheint, naturalistisches Denken führe zum Verfall eines strengeren und traditionssicheren künstlerischen Vorstellungskreises.

Das merkwürdig uneinheitliche naturalistisch gefärbte künstlerische Denken Auguste Rodins trieb zu den überraschendsten Folgerungen. Nicht nur, daß Auguste Rodin Malerei und Plastik, die ja wenigstens thematisch an die Natur gebunden sein können, absolut von der Natur abhängig sah, sondern auch Architektur schien dem künstlerischen Denken Auguste Rodins Ausdruck einer bestimmten Natur, ja man kann sogar sagen, Ausdruck einer lokalisierten Vegetation zu sein. Die Auffassung eines sentimentalen Klassizismus wurde von Auguste Rodin rückhaltlos übernommen: „Daß die Natur das Samenkorn der Kunst in ihre Schöpfungen gelegt, daß aber erst réfléxion und expérience der Menschen dieses Korn zum Guten oder Schlechten entwickelt haben (Boffrand, Liv. d'Arch. 4, 5), ist eine Anschauung, die uns ebenso auf ethischem Gebiet begegnet. Allerdings werden diese Gedankengänge erst von dem sentimentalen Klassizismus verallgemeinert und auch entwicklungsgeschichtlich angewandt“ [34]).

„Les cathédrales françaises sont nées de la nature française“ [35]). Man hat diese Auffassung ganz biologisch zu verstehen — Rodin sieht die Gotik tatsächlich in einer Art Biozoenose mit der spezifisch französischen Natur. Diese extremste Auffassung vom küntlerischen Prozeß und seinen ursächlichen Bedingtheiten objektiviert sich im 19. Jahrhundert in dieser Art vielleicht nur bei Auguste Rodin. Welch Unterschied zu einer geistigen Auffassung alles Künstlerischen! Von hier aus läßt sich am klarsten Labilität, Wandel und Wechsel der naturalistischen Denkrichtung Auguste Rodins ermessen. In einem blinden Vertrauen sah Auguste Rodin häufig alles künstlerische Denken nur immer von einem niemals einheitlich durchdachten Naturbegriff bestimmt. Das naturalistische Denken Auguste Rodins kennzeichnete sich ja keineswegs durch eine pure Naturabhängigkeit. Und wenn es einerseits nicht auf diesen Bedeutungsgehalt beschränkt blieb, so konnte doch auch andererseits die Naturanschauung Auguste Rodins zu keiner einheitlichen Prägnanz gelangen — sie wurde von allen möglichen Zufälligkeiten durchsetzt,

[34]) Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts von A. E. Brinkmann, Berlin-Neubabelsberg, Akad. Verlagsbuchhandlung Atheneion 1922, S. 266.
[35]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 16.

deren Gegensätzlichkeit von Auguste Rodin sorglos beibehalten wurde. In einem unkritischen Verhältnis, das Naturbeobachtung und die selbständigste geistige Vorstellung nicht trennen konnte, manifestieren sich die mannigfachsten Definitionen über Beziehungsverhältnis Natur und Kunst. Rodin selbst nannte sich „réaliste" ohne einsehen zu wollen, daß selbst sein eigenes Schaffen nur ganz bedingt von einem „réalisme" abhängig war. „Je suis plutôt un réaliste, . . . ; au lieu d'essayer de corriger, je me suis appliqué à rendre l'admirable architecture du corps de l'homme. Cela m'a d'abord donné mon homme de l'âge d'Airain d'une reproduction très exacte, tout à fait rigoureuse" [36]). Aber seinen realistischen Standpunkt verneinend, fährt Rodin fort: „Pourtant, à moi, cet art là ne me suffisait pas . . . [37]) — In dem Augenblick, wo sich die künstlerischen Denkinhalte Auguste Rodins nicht mehr im Anschluß an traditionelle Gebundenheit manifestieren können, und das künstlerische Denken Auguste Rodin unmittelbar von der Problematik seiner eigenen Zeit bewegt wird, versagen die allgemeinen übrnommenen künstlerischen Konventionen und die gegenwärtige Problematik — die naturalistische Auseinandersetzung im künstlerischen Denken Auguste Rodins — erscheint von einer unsicheren Argumentation beherrscht. Ein merkwürdiges Phänomen! Merkwürdig deshalb, weil hier an der Gegenüberstellung von zwei Begriffen (den Begriffen unité und nature) eine starke Verfallstendenz der Stabilität des französischen künstlerischen Denkens zu beobachten ist: sobald ein französisches künstlerisches Denken nicht von allgemeinen traditionell gefestigten und geklärten Perspektiven getragen wird, führt es, wie bei Rodin, zu jener Unbestimmtheit und Flüchtigkeit der Anschauung, die am wenigsten von einem französischen künstlerischen Denken erwartet wird. Dieses Phänomen ist deshalb von wesentlicher Bedeutung, weil Symptome des Zerfalls und der Zersetzung innerhalb des französischen künstlerischen Denkens weniger in Erscheinung treten. Das französische künstlerische Denken vermag dank seiner Kontinuität völlig destruktive Handlungen, Unterbrechungen, Schwankungen seines künstlerischen Bewußtseins leichter zu überwinden und entdeckt überraschend schnell immer wieder den Schutz einer allgemeingültigen Synthese. In dem künstlerischen Denken Auguste Rodins — soweit es gerade

---

[36]) Judith Cladel, Auguste Rodin, L'Homme et l'Oeuvre, S. 39 (Ausspruch Auguste Rodins).
[37]) ebenda, S. 39.

die naturalistische Stellungnahme angeht — tritt diese Überwindung nicht ein. Das künstlerische Denken Auguste Rodins verharrt in einer vagen Naturanschauung, die keinerlei Tendenz aufweist zu einer klaren Bewußtwerdung des Verhältnisses Natur — Kunst vorzudringen.

Die Diskrepanz im naturalistischen Denken Auguste Rodins ist jedoch nicht nur negativ zu werten. Die Teilnahme am naturalistischen Denken des 19. Jahrhunderts, die durch Auguste Rodin in einer sehr fragwürdigen Weise erfolgte, hat letzten Endes in der ganzen geistig-seelischen Struktur Rodins keine rein künstlerische Ursache, sondern entwickelte sich vielmehr ganz allgemein aus der Geistigkeit, dem Seelentum Rodins: in der naturalistischen Einstellung Auguste Rodins widerspiegelt sich weniger eine rein naturalistische formale Tendenz als vielmehr in bedeutend höherem Grade ein Gefühl — das ganze naturalistische Denken Auguste Rodins ist zutiefst beherrscht von einem kosmischen Naturgefühl — am wenigsten geführt und geleitet von formalen Erwägungen, die aus einer intensiveren Hinwendung zur Natur entstehen können. Und weil Rodins naturalistisch beeinflußte Gedankengänge — so fragmentarisch und deshalb so zweifelhaft sie auch sind — wesentlich auf Gefühl beruhten, mußten sie einer schärferen Prägnanz entgleiten. Hier tritt uns noch einmal die Bedeutung des Emotionalen entgegen, ohne das die Besonderheit des künstlerischen Denkens Auguste Rodins garnicht gefaßt werden kann. Ob Auguste Rodin die Natur unter dem Aspekt geometrischer Gebilde sah, ob Auguste Rodin Natur — als realistisches Gebilde empfahl, ob Auguste Rodin Natur unter dem psychologischen Gesichtspunkt eines rein subjektiven Sehens auffassen konnte — das sind im Grunde für die eigentliche Auguste Rodin zugehörige Natureinstellung Zufälligkeiten — gelegentliche Formulierungen Rodins, die ohne wirkliche Verantwortung ausgesprochen wurden, weil sie der spontane Zufall oder die zeitliche Situation des 19. Jahrhunderts ergab. Hier herrschte im Grunde eine Teilnahmslosigkeit, die garnicht zu bewußten eindeutigen Konzeptionen gelangen wollte. Eine eindeutige Konsequenz aus der naturalistischen Problematik hat das künstlerische Denken Auguste Rodins nicht ableiten können. Gerade die formal eminent wichtige Präzisierung des Verhältnisses Natur — Kunst wurde von Rodin nicht wirklich gesehen, nicht angestrebt, geschweige denn gefordert. Was Rodin wirklich sah, war immer nur Natur als ein kosmisches Sein, dem er sich gefühlsmäßig hingab und unterordnete, dessen er sich aber niemals durch rationale Überlegungen intellek-

tualistisch bemächtigte. Gerade diese gefühlsmäßige Beziehung verlagert das künstlerische Denken Auguste Rodins, soweit es sich am naturalistischen Denken seiner Zeit beteiligte, auf eine ganz andere Ebene: in der Natureinstellung Rodins offenbart sich wesentlich nur Gefühl, und dadurch tritt notwendig eine Negation strenger naturalistischer Konsequenzen auf, die ja zu ihrem Vollzug ein selbständiges programmatisch orientiertes Denken voraussetzen. So überläßt sich Auguste Rodin einem emotionalen Erleben, dessen Eigenart in einem Sichauflösen, Sichverströmen, Sichverlieren im Kosmischen viel eher besteht als in der Sachlichkeit eines intellektuellen Raisonnements. Mit dieser seelischen Haltung ist der Verzicht auf jede nähere gedankliche Auseinandersetzung gegeben: Die Intensität des emotionalen Erlebens, das sich für Rodin am sichtbarsten vor, in und an der Natur entwickelte, beschränkte sich eben nur auf den Akt des Erlebens und führte darüber hinaus zu keinerlei abstrahierenden Resultaten, die für das künstlerische Denken Auguste Rodins, soweit es unter dem Aspekt des naturalistischen Denkens des 19. Jahrhunderts stand, in irgend einem Sinne bedeutend wären. Und man begreift, wie auch Rodins Fähigkeit zur französischen Logizität gerade hier versagen will. Ein klares Erkennen und Auseinandersetzen hören auf, an deren Stelle tritt ein psychisches Erleben, das in Rodins Naturbeziehung allein Bedeutung hat — die verwirrenden Antinomien in den Formulierungen seines naturalistischen Denkens sind von untergeordneter Bedeutung. Darum enthält aber die Natureinstellung Rodins eine wertvolle Einsicht für das allgemeine naturalistische Denken des 19. Jahrhunderts: die Basis einer tendenziösen naturalistischen Programmatik tritt in Rodins Natureinstellung nicht in Erscheinung — sie wird verdrängt durch die Irrationalität eines seelischen Erlebens, dessen Intensität sich in keinerlei systematische, theoretische programmatische naturalistische Auseinandersetzung zu zwingen vermag.

Wir verlassen hier die unmittelbare Interpretation des künstlerischen Denkens Rodins und berühren das Seelentum Rodins. Aber es ist notwendig, an dieser Stelle das Seelische Rodins in den Blickpunkt zu ziehen, um die merkwürdige Ratlosigkeit zu verstehen, mit der sich Auguste Rodin einem naturalistischen Denken gegenüber verhielt. Natur: das war eben für Rodin kein Anlaß naturalistischer Programmatik, sondern ein allgemeiner Begriff, dessen Inhalt Rodin sich viel eher seelisch-gefühlsmäßig annahm als programmatisch denkend. Es ist nur zu begreiflich, daß sich dieses Naturverhältnis Auguste Rodins viel mehr aussprach in hymnischen

Lobpreisungen und mystischen Meditationen als in nüchternen formalen Deduktionen.

Natur als das All-Eine, Natur als das All-Göttliche, Natur als das Ewig-Seiende, Natur als das All-Umfassende — nun alle jene Deutungen, von denen das Naturerleben Auguste Rodins von seiner Jugend bis in sein Alter getragen wurde, zeigen eine für den französischen Geist seltene tiefe Innigkeit und Intensität. Diese Art von Naturverbundenheit, Naturbewunderung offenbart die eigentliche Relation Auguste Rodins zur Natur. Sie blieb konstant durch alle Phasen seiner geistig-seelischen Entwicklung. „Que la Nature soit votre unique déesse. Ayez en elle une foi absolue“ [38]).

Wenn man von dem lockeren Zusammenhang der einzelnen Phasen des naturalistischen Denkens Auguste Rodins absieht, so ergibt sich bei einer nachträglichen Verbindung dieser Relationslosigkeit aus den einzelnen naturalistischen Thesen Rodins eine Ganzheit, die am wenigsten von dem singulären Prinzip des Imitativen getragen wird. Jenes imitative Element, das im 19. Jahrhundert als wesentliches Merkmal naturalistischer Strebungen geprägt wurde, geht auf in einer Gesamtheit von allgemeineren psychisch-künstlerischen Erscheinungen. Diese erweitern über das imitative Element hinaus die Fassung des Naturalismus bei Auguste Rodin, indem sie Rodins Naturalismus durch die Autonomie des Künstlerischen und die Irrationalität eines seelischen Naturerlebens bereichern. Das mechanisch-imitative Element tritt zurück.

Aber Naturalismus als imitative Naturwiedergabe hat ja im 19. Jahrhundert gar nicht bestanden. Delacroix wandte sich entschieden gegen einen „Realismus“: „Eh! réaliste maudit, voudrais-tu par hasard me produire une illusion, telle que je me figure que j'assiste en réalité au spectacle que tu prétends m'offrir? C'est la cruelle réalité des objets que je fuis, quand je me réfugie dans la sphère des créations de l'Art.“ [39]). Die Realität der Gegenstände und die Besonderheit der künstlerischen Objektivierung werden geschieden. Naturalismus im Sinne realistischer Darstellung konnte bei Delacroix keine Bedeutung gewinnen, weil diese sofort überwunden wurde durch die Eigengesetzlichkeit des Künstlerischen. Das Naturalistische wird sogar als Gegensatz des Künstlerischen empfunden. „Le réalisme devrait être défini l'antipode de l'art. Il est peut-être plus odieux dans la peinture et dans la sculpture que dans l'histoire et le roman ... Qu'est-ce que serait, en sculpture par exemple,

[38]) Auguste Rodin, Testament, S. 2.
[39]) Eugène Delacroix, Journal, Paris, Plon-Nourrit 1893, Bd. 2, S. 159.

un art réaliste? De simples moulages sur nature seraient toujours au-dessus de l'imitation la plus parfaite que la main de l'homme puisse produire; car peut-on concevoir que l'esprit ne guide pas la main de l'artiste, et croira-t-on possible en même temps que, malgré toute son application à imiter, il ne teindra pas ce singulier travail de la couleur de son esprit, à moins qu'on n'aille jusqu'à supposer que l'oeil seul et la main soient suffisants pour produire, je ne dirai pas seulement une imitation exacte, mais même quelque ouvrage que ce soit? Pour que le réalisme ne soit pas un mot vide de sens, il faudrait que tous les hommes eussent le même esprit, la même façon de concevoir les choses" [40]).

Bei aller Ablehnung des realistischen Prinzips übersah aber Delacroix trotz polemisch-naturalistischer Tendenzen nicht den Eigenwert des Künstlerischen. So sehr sich Delacroix kritisch gegenüber Courbet verhielt, anerkannte er doch die künstlerische Durchdringung des Naturgegebenen. „. . . je vais voir l'exposition de Courbet, qu'il a réduite à dix sous. J'y reste seul pendant près d'une heure et j'y découvre un chef-d'oeuvre dans son tableau refusé; je ne pouvais m'arracher de cette vue. Il y a des progrès énormes, et cependant cela m'a fait admirer son Enterrement" [41]). Wie Delacroix dachte Renoir über Courbet. Ablehnend verhielt sich auch Renoir gegen die Tendenz des „faire la nature". Er anerkannte aber gleichzeitig die traditionell gebundenen künstlerischen Werte Courbets. „C'était encore une des toquades de Courbet: la nature! Ah! cet atelier qu'il avait fait arranger pour ‚faire la nature' " [42]). Die ironische Abweisung der naturalistischen Tendenz Courbets — bewundernd fährt Renoir fort: „Courbet, c'était encore la tradition!" [43]). Renoir geht über die enge naturalistische Definition hinaus und beurteilt Courbet umfassender unter dem Aspekt künstlerischer Tradition. Aber auch Courbet selbst verhielt sich skeptisch gegen den ihm beigelegten Namen des „Realisten". Das beweist der berühmte Katalog von 1855. „Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres en aucun temps n'ont donné une idée juste des choses; s'il en était autrement, les oeuvres seraient superflues" [44]).

---

[40]) Eugène Delacroix, Journal, Bd. 3, S. 378 f.
[41]) ebenda, S. 64.
[42]) Auguste Renoir, Ambroise Vollard, Auguste Renoir, Vollard, Paris 1919, S. 40.
[43]) ebenda, S. 40.
[44]) Gustave Courbet aus Georges Riat, Gustave Courbet, Paris 1906, H. Floury, S. 132 f.

Eine gerechte Analyse wird Courbet nicht mit dem Begriff des Realismus erschöpfen wollen. Die Prägung des Begriffes Naturalismus bzw. Realismus mit seiner Definition der realistischen Naturwiedergabe ist ein Produkt der ästhetischen Haltung des 19. Jahrhundert, kein Begriff, mit dem man adäquat den Sinn einer naturbezogenen Kunst erfassen könnte. Denn das allein hätte eine Berechtigung, die Kunst Courbets naturbezogen zu nennen, ohne dabei die Servilität einer mechanistischen Gesinnung miteinschließen zu wollen. So hat sich der Bedeutungsgehalt des Begriffes Naturalismus Courbet gegenüber zu weiten, wenn er über einen materialistischen Sinn hinauskommen will. Bei einem Menschen, der sich selbst psychisch-strukturell keineswegs als Automat einer optischen Manie ansah, sondern sich menschlich totaler empfand, als „élève de la nature et du sentiment“ [45]), kann sich ein künstlerisches Bekenntnis nicht als mechanistische Manie äußern. Schon vom Menschen Courbet aus gesehen, ist der Naturalismus Courbets in gewissem Maße auch ein geistig-seelisches Phänomen und nicht allein ein visuelles: in der Objektivierung formal-künstlerischer Bewältigung als Funktion geistig-seelischen Daseins zeigt sich „Idealität“ des naturalistischen Phänomens und nicht nur Realität! Abgesehen von der dynamisch-seelischen Expansion, die sich einem Außen (Natur) zuwendet, — in diesem Vorgang schon ein geistig-seelisches Phänomen aufzeigend, — beweist sich die Idealität des naturalistischen Phänomens in seiner Verbindung zur Autonomie des Künstlerischen.

So wie bei dem Exponenten der naturalistischen Krönung des 19. Jahrhunderts — Courbet — der Bedeutungsgehalt des Begriffes Naturalismus gedehnt werden muß, um nicht mechanistisch zu erstarren, müssen auch Rodin gegenüber die einzelnen naturalistischen Denkphasen ihrer singulären Stellung enthoben werden, um einem einseitigen System zu entgehen. Zwar äußert sich bei Rodin eine aus der ästhetischen Gesinnung des 19. Jahrhunderts stammende Betonung des Nachahmungsprinzips, gleichzeitig wird aber auch das synthetische Postulat der künstlerischen Verarbeitung gefördert! Wenn auch die Staffelung der einzelnen naturalistischen Phasen bei Rodin nicht logisch erfolgt, so können sie trotz ihrer verwirrenden Stellung die einseitige Bedeutung des imitativen Prinzips in der naturalistischen Denkrichtung des 19. Jahrhunderts überwinden.

---

[45]) Ausspruch Courbets, angeführt bei Georges Riat, Gustave Courbet, Paris 1906, H. Floury, S. 69.

Weiter ergänzt sich aus den künstlerischen Bekenntnissen des 19. Jahrhunderts die Bedeutung des irrationalen Naturerlebens bei Auguste Rodin, so eher eine geistige Transzendenz aufzeigend als die mechanistische Vermittlung einer äußeren Gegenständlichkeit. Es setzt ja in dem Augenblick bei einer unpsychologischen, rein visuellen Analyse des naturalistischen Problems eine falsche Folgerung ein, wenn Natur in der Distanzierung eines materiellen „Außen" genommen wird — dabei vergessend, daß dieses „Außen" in der künstlerischen Mentalität als Korrelat geistig-seelischer Transzendenz empfunden werden kann. Das aus den künstlerischen Ereignissen des 19. Jahrhunderts noch erfahren zu können, beweist die Enge einer allgemeinen ästhetischen Einstellung, die Naturalismus als visuelles Problem fassen wollte. Als Gegenbasis stellt sich spontan Millet ein. Auch bei Millet — wie bei Rodin — zunächst die Forderung der Naturannäherung: „Il faut être imprégné et saturé d'elle et ne penser que ce qu'elle vous fait penser. Il faut croire qu'elle est assez riche pour fournir à tous. Et où puiserait-on, sinon à la source?" [46]) Aber dieser Kontakt beruht nicht allein auf der Eigenart eines optischen Empfindens, das die gegebene äußere Gegenständlichkeit einfach übernehmen will, sondern auch auf der Eigenart einer psychischen Disposition. „Die Menschen behaupten, ich sehe in der Natur keine Schönheiten. Ich sehe mehr als Schönheiten, ich sehe unendliche Wunder" [47]). Diese Formulierung ist insofern bedeutend, als sie unmittelbar das Phänomen eines optischen Erlebens, die „Schönheiten" — als psychisches Phänomen — „unendliche Wunder" — ausdrückt: das Optische und Psychische verknüpfen sich als Korrelationen, die man nur vom Gesichtspunkt analytischer Methodik trennen könnte, ohne darüber hinaus ihre Einheit aufheben zu wollen. Diese Parallelität optischen und psychologischen Erlebens, das sich nicht einseitig erschöpft in der visuellen Fixierung gegenständlicher Gegebenheit, wird unmittelbar erkenntlich, wenn sich das Psychische als besondere Qualität innerhalb der naturalistischen Auseinandersetzung betont und hervorhebt. Bei Millet ist das Beispiel einer psychischen Interpretation des naturalistischen Problems leicht gegeben. Aber selbst dort, wo tatsächlich die Natur weiter nichts als optisch gegebener Gegenstand zu sein scheint, an dem sich die formale Problematik entwickeln will, erfüllt sich die Naturanschauung keineswegs in der naturalistisch-optischen

[46]) Jean François Millet, Ein Künstlerleben in Briefen. A. Voigtländers Verlag, Leipzig 1913, S. 128.
[47]) ebenda, S. 67.

Richtungstendenz, die Natur als Gegenstand ohne geistige Innervation auffaßt. Bei der äußerst starken Akzentuierung der formalen Auseinandersetzung, der Natur nur als Mittel zur Manifestation ihrer formalen Ideen zu dienen scheint, läßt selbst Cézanne erkennen, wie wenig sich das Verhältnis Natur — Kunst in einer visuellen Beziehung erschöpft. Gewiß, hier ergeben allein die Briefe Aufschluß: die Werke als formale Kristallisation bieten allein die sichtbare Wertung einer künstlerischen Entwicklung. „Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici: traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côte d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le P a t e r O m n i p o t e n s A e t e r n e D e u s étale devant nos yeux" [48]). Wichtig ist diese Formulierung deshalb, weil sie neben der Objektivierung bedeutend künstlerischer Abstraktionen auch eine geistige transzendente Beziehung andeutet. Das, was visuell geschaut wird, wird gleichzeitig als geistiges Phänomen empfunden und nicht nur als optisches.

Die Besonderheiten der Naturnähe, Naturabhängigkeit, Naturwiedergabe als primäres Prinzip naturalistischer Gesinnung, ergäbe eine methodische Einseitigkeit, die Wandel im Wechsel des naturalistischen Phänomens im individuellen bzw. jahrhunderthaft bestimmten künstlerischen Denken übersähe. Naturalismus ergibt sich natürlich aus einer Naturbezogenheit — aus dieser rechtfertigt sich ja die Bildung des Begriffs — aber psychologisch-physiologisch inhärieren dem konstanten Element der Naturbezogenheit die variablen Qualitäten vom Sensualismus bis zur geistigen Transzendenz — formal-künstlerisch die verschiedenen Einstellungen von der Naturtreue bis zur selbständigsten und eigengesetzlichen künstlerischen Abstraktion. Diese mannigfaltigen Strebungen gliedern sich als dichte Relationen unaufhebbar dem naturalistischen Phänomen an. Sobald man den Begriff des Naturalismus für die Terminologie aufrecht erhalten will, muß sein Bedeutungsgehalt unter dem Aspekt dieses reichen Beziehungskomplexes beobachtet werden: Die Definition der naturalistischen Gesinnung vom Gesichtspunkt einer singulären Größe konnte sich nur aus dem mechanistischen Reduktionswillen in der ästhetischen Methodik des 19. Jahrhunderts ergeben.

---

[48]) Paul Cézanne, Correspondance, Editions Bernard Grasset, Paris 1937, Brief an Emile Bernard vom 15. April 1904, S. 259.

Es gehört zu den positiven Folgen des naturalistischen Denkens Auguste Rodins, daß die Struktur der einzelnen naturalistischen Phasen nicht dominierend vom Imitativen gebildet werden, sondern vom Psychischen. Die Postulate der Naturwiedergabe, der künstlerischen Umsetzung des Naturgegebenen korrdinieren sich so — bei aller Labilität des naturalistischen Denkens Rodins — einer breiteren Schichtung naturalistischen Sehens, Denkens, Fühlens zu.

Der Begriff Naturalismus — notwendig dort in Erscheinung tretend, wo Natur als Relation in das künstlerische Geschehen einbezogen wird, dehnt bei Auguste Rodin seinen Inhalt zu einer Ganzheit. Nicht mehr visuelles Elementar-Prinzip, sondern umfassende Verbindung, die über Rodin hinaus in wechselnder Affinität der verschiedenen Bedeutungsschichten in Anwendung gebracht werden muß: Naturalismus kein optisches, sondern breites künstlerisches psycho-physiologisches Problem.

Schlußbetrachtung.

Es durchkreuzen sich im künstlerischen Denken Auguste Rodins unverkennbar zwei Strömungen: die eine verläuft in der bekannten und nicht überraschenden Alltäglichkeit des französischen künstlerischen Denkens, man ist gewöhnt, z. B. die Begriffe ordre, mesure, simplicité, ensemble, unité anzutreffen. Und daß diese Begriffe konstitutiv von der Selbstsicherheit einer klaren und immer zu sich selbst zurückfindenden Rationalität festgelegt werden, gehört zur üblichen Erscheinung französischen künstlerischen Denkens. Das künstlerische Denken Auguste Rodins steht zu einem bedeutenden Teile ebenfalls unter der Macht dieser Konvention. Und dank dieser Konvention entwickeln sich andere Forderungen des künstlerischen Denkens Auguste Rodins, die gleichfalls konstante Eigenschaften des allgemeinen französischen künstlerischen Denkens bestätigen: er sei erinnert an die Hinwendung Rodins zur Tradition, es sei erinnert an das Bekenntnis Rodins zur Kontinuität des künstlerischen Prozesses, die die unübersehbare Folge eines eigenwilligen Schaffens und Schöpfens ängstlich vermeidet: „créer, improviser, ce sont des mots inutiles“ [1]).

Hier ergeben sich Bestätigungen, die sich zahllos im allgemeinen französischen Denken kristallisieren — und es ist wertvoll, diese allgemeine Wesenheit des französischen künstlerischen Denkens auch im künstlerischen Denken Auguste Rodins anzutreffen. Rodins Denkart weicht ja von der sicheren linearen Logik französischer künstlerischer Denksysteme ab: sie ist polyphon in einer konfliktharft ungelösten Art. Der Wert dieses komplexen Denkfeldes liegt aber in seinem Lösungswillen — aus einer Vielfalt zur sicheren Einheit heimisch-französischer Werte zurückzufinden: es offenbart sich selbst bei einem innerhalb der französischen Kunst ungewöhnlichen Phänomen die Überzeugungskraft national geschlossener Denkeinheiten in den traditionellen französischen Postulaten.

Aber erschöpft sich das künstlerische Denken Auguste Rodins in der Bestätigung einer konstanten Besinnung des allgemeinen

[1]) Auguste Rodin, Aus den Gesprächen mit Judith Cladel, Auguste Rodin, S. 102.

französischen Denkens? Bei weitem nicht! Denn die künstlerischen Denkinhalte Auguste Rodins sind Kristallisationen aus Spannungsverhältnissen, nicht unmittelbare Niederschläge einer selbstsicheren Substanz. Aus diesem Geschehen gehen nicht allein die konstanten französischen Grundzüge hervor, sondern auch jene Akzidenzen des dynamischen Denkprozesses Rodins, die in einer gewissen Distanz zu einer Stabilität der französischen Werte stehen. Die Spannungsverhältnisse des künstlerischen Denk p r o z e s s e s Auguste Rodins vermitteln die Sondererscheinungen, damit auch aus einem speziell französischen Denkbereich auf ein breiteres allgemein europäisches hinweisend. Diesem letzteren strenger angehörend, koordinieren sich die besonderen Merkmale des künstlerischen Denkprozesses Auguste Rodins mittelbar dem speziell französischen künstlerischen Denkbereich zu, dieses so bereichernd und erweiternd. Zu diesen — dem Denkprozeß kategorial mehr als Akte, weniger als abgeschlossene Resultate — zugehörigen Erscheinungen ordnen sich folgende zu:

Die Bedeutung des Emotionalen im künstlerischen Denken Augustes Rodins: das Emotionale als notwendiger Faktor des künstlerischen Prozesses gefordert und dem künstlerischen Denken selbst als integrierender bewegender Bestandteil zugehörend. Als solches gehört es aber nicht allein dem französischen künstlerischen Denken an, sondern in seiner Eigenmächtigkeit auch dem allgemein-europäischen. Zu einem typisch französischen Element wird das Emotionale durch die Bedeutung des Kristallisationsprozesses, der eine seelisch-gefühlsmäßige innere Dynamik bannt durch die Verpflichtung an traditionell gepflegte konstante Formwerte: durch sie erfahren jene dynamischen Spannungen ihre Lösung und das Emotionale erfährt in dieser Umformung seinen französischen Sondercharakter.

Die Bedeutung des Universalismus des künstlerischen Denkens und Sehens bei Auguste Rodin: das Phänomen des Künstlerischen nicht nur unter dem begrenzenden Aspekt französischer Sonderanschauung gelten zu lassen, sondern einen absoluten französischen künstlerischen Standpunkt ausdehnend, die außerfranzösischen Erscheinungsmittel und Ausdrucksmöglichkeiten willig anzuerkennen (die Ansicht des „tout est beau"). Seinen Ausgleich erfährt die Gefahr einer dem französischen künstlerischen Urteil zu charakterlosen Expansion durch das klassisch-französische Reduktionsvermögen eine Vielfalt durch begrenzende Begriffsfelder aufzuheben — die Vielfalt zu distanzieren (die Bedeutung des Begriffes der „simplicité"!).

Die Bedeutung des irrationalen Naturerlebnisses bei Auguste Rodin: Die Natur-Relation steigert sich über die Realität sensualistisch gebundener Empfindungen zum transzendenten Akt eines geistig-psychischen Erlebens, damit den französischen Sensualismus verlassend und sich deutscher Geistigkeit spezifisch nähernd.

(„Je n'exagère pas. Une femme qui se peigne remplit de son geste le ciel" [2]). Eine schlichte visuelle Beobachtung löst ein geistiges Gleichnis aus, das über die Parallelität des Hinweises hinausgehend zu einer Aussage übersinnlicher Kräfte und Tiefen wird: „Dans tout modèle il y a la nature entière, et l'oeil qui sait voir l'y découvre et l'y suit si loin! Il y a surtout ce que la plupart ne savent pas voir: les profondeurs inconnues, les fonds de la vie" [3]). Allerdings verharrt auch oft genug das optische Beobachten, Erfassen, Festhalten notwendig bei Rodin als einem Franzosen in der sensualistischen Empfindung: „Le paysage se réveille, toujours ivre, mais d'une ivresse nouvelle, purement sensuelle" [4]). Obwohl diese Erlebnisart die französische sensualistische Naturbezogenheit zeigt, wird sie bei Rodin mehr sub specie momenti ausgesprochen, als daß sie die Gesamtheit seiner Naturhinwendung gäbe und zeichne.

Optisch sensualistisch empfangende Empfindungen steigern sich zu einer transzendenten Schau und umfassen in dieser Spannweite das Rodin zugehörige irrationale Naturerleben: „C'est que l'artiste, qui déborde de sentiment, ne peut rien imaginer qui n'en soit doué comme lui-même. Dans toute la Nature, il soupçonne une grande conscience semblable à la sienne. Il n'est pas un organisme vivant, pas un objet inerte, pas un nuage au ciel, pas une pousse verdoyante dans la prairie qui ne lui confie le secret d'un pouvoir immense caché sous toutes choses".[1])

Nicht den sensualistischen Eindruck entwertend, sondern ihn steigernd zu einer transzendenten Schau und Ausdeutung — in diesem Prozeß verkörpert sich der Akt des Naturerlebens bei Auguste Rodin. Er deutet an, wie innerhalb der französischen künstlerischen Mentalität sensualistische Empfindungen sublimiert werden können. Allerdings bleibt der Sensualismus Rodins in gewissem Grade noch im Materiellen befangen. Die materielle Basis wird nicht absolut aufgegeben und die Kristallisation zur Transzendenz bleibt oft genug im Sensualistischen stecken. Aus diesen Schwankungen ergibt sich ebenfalls die Ungelöstheit und Unerlöstheit eines span-

[2]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 72.
[3]) ebenda, S. 198.
[4]) ebenda, S. 26.

nungshaften Prozesses, der zwischen Polen ohne endgültige Entscheidung pendeln muß. Zwischen Sensualismus und Transzendenz verläuft der bewegte Akt des Naturerlebens Auguste Rodins.)

Jene Erscheinungen, die wir eben noch einmal umfaßten, stellen wir als »Prozesse« den »Begriffen« des Denkfeldes Auguste Rodins gegenüber: deshalb, weil sich in den ersteren die Strömungen des künstlerischen Denkens Auguste Rodins in einem gegensätzlichen Spannungsfeld aktivieren, und deshalb, weil in den letzteren die Reife des endgültigen Zustandes erreicht wird. Der Begriff als endgültiges Phänomen tritt ja auch tatsächlich in Rodins späteren Jahren auf (vgl. S. 51), wogegen die Macht des dynamischen Prozesses im Denk- und Erlebnisakt gar nicht zeitlich gebunden ist, sondern als Fluß dauernd das künstlerische Denkfeld Rodins erschüttert. Nicht negativ: denn der Prozeß hat ja durchaus die Tendenz der Lösung. Nur erstarrt er nicht in der Lösung, sondern geht über sie hinweg zu einer weiteren Entfaltung: der Begriff ist gebundene Kristallisation, die den Anspruch des gefundenen Resultats stellen darf, aber darüber hinaus keinen Zweifel läßt, daß mit ihm die Sterilität beginnt — »Begriff« und »Prozeß«: diese terminologische Gegenüberstellung erweitert sich noch allgemeiner.

Wenn man französische Kunst in einem zusammenfassenden Aspekt verstehen will, so bieten sich vor allem zwei Perspektiven zu einer näheren Deutung: Antike und Rationalität. Unter dem Gesichtspunkt der Antike sei die Verpflichtung des französischen künstlerischen Denkens zur strengen Einheit (der Zentralismus!), zum Kanon, zur Abwehr aller explosiven künstlerischen Prozesse, zur Distanzierung starker seelischer Innervationen verstanden. Unter dem Gesichtspunkt der Rationalität sei das Organ verstanden, mit dem die Verwirklichung der französischen künstlerischen Postulate sichergestellt wird. — Unter diese Gesichtspunkte subsummieren sich die Denkresultate des künstlerischen Denkens Auguste Rodins: die Endgültigkeit des Begriffes der „simplicité", die vereinheitlichende Macht der Begriffe „ordre, mesure, unité". Als Denkresultat erhellt sich der nicht mißzuverstehende französische Begriff in seinem fest umgrenzten und traditionell gebundenen Inhalt — in seiner spezifischen Daseinsweise sehr zu unterscheiden von der spannungshaften Erlebnisweise des künstlerischen Denkprozesses Auguste Rodins. Diese Begriffe, sich kristallisierend aus dem dynamischen Charakter des Denkprozesses Auguste Rodins. erweisen sich gerade durch die Struktur des Begrifflichen als französische Erscheinung: sie stehen mit ihrem Inhalt in fester

Relation zu den angegebenen Gesichtspunkten Antike und Rationalität.

Aber das französische künstlerische Denken Auguste Rodins befindet sich in einer Modifikation von dem der französischen Kunst immanenten Begriffsbereich, wenn man die einzelnen Akte des Denkprozesses beobachtet. Hier offenbaren sich Spannungen und polare Kräfte, die der Stabilität des Begriffsbereichs im künstlerischen Denken Auguste Rodins nicht adäquat entsprechen. Der Akt des emotionalen Erlebens, der Akt der Expansion der künstlerischen Anteilnahme an außerfranzösischen Kunstbereichen, der Akt der irrationalen Hinwendung zur naturgegebenen Gegenständlichkeit weichen in ihrer dynamischen Erlebnisweise von der Determiniertheit und Stabilität des französischen Begriffsbereichs im künstlerischen Denken Auguste Rodins ab. Die Erlebnisakte Rodins weisen auf einen anderen Aspekt als auf den hier paarig gefaßten Aspekt „Antike und Rationalität".

Der Aspekt des Nordischen als mitbestimmend für das künstlerische Denken Auguste Rodins und darüber hinaus für die französische künstlerische Mentalität wird hier keineswegs künstlich erzwungen, sondern ergibt sich aus der unmittelbaren Wesenheit der künstlerischen Denk-, Seh- und Fühlweise Auguste Rodins. Nicht nur, daß Auguste Rodin Nordfranzose (Pariser) war — diese Tatsache wäre zu unbedeutend, als daß man von ihr aus einen Gesichtspunkt entwickelte, der doch einen ziemlich eigenmächtigen geistig-seelischen Anspruch stellt und fordert. Auguste Rodin hat den Norden oder das Nordische als ein bestimmtes geistig-seelisches und damit auch künstleriches Symbol gesehen — und allein aus dieser Gesinnung kann sich der Aspekt des Nordischen rechtfertigen. Der Aspekt des Nordischen entwickelt sich bei Auguste Rodin aus einer innerfranzösischen Voraussetzung — aus diesem Grunde wird es möglich, ihn an das künstlerische Denken Auguste Rodins heranzutragen. Man müßte auf ihn verzichten, wenn er sich nicht unmittelbar aus dem künstlerischen Denken und Wesen Auguste Rodins anböte.

„Devant Rembrandt, prosternons-nous et ne mettons jamais personne à côte de lui! . . ." [5]). „Renan a prié sur l'Acropole. Cela ne tente donc personne, de vous célébrer aussi, de vous protéger Chartres, Amiens, Le Mans, Reims, merveilles françaises? Nous n'avons donc pas un nouveau poète, pour prier sur nos Cathédrales,

[5]) Auguste Rodin, L'Art Entretien Réunis par Paul Gsell, Bernard Grasset, Paris, 1932, S. 248 f.

ces vierges douloureuses, toutes atteintes, toutes sublimes encore . . .?“ [6]). „Je le répète: roches, forêts, jardins, soleil du Nord, tout cela est en raccourci dans ce corps gigantesque, toute notre France est dans nos Cathédrales . . .“ [7]). „Ce n'est pas en Italie que je voyage, ni ailleurs. Pour moi, pour ma vision présente, c'est le ciel qui est principal paysage. Or, il règne partout, changeant sans cesse les aspects, et des plus familiers faisant des spectacles nouveaux“ [8]).

Rodin hat die Antike bewundert, aber Rembrandt für heilig gehalten. Rodin hat die nördlichen Landschaften der Normandie, Belgiens, Hollands als Gleichnis für sein inneres Sein empfunden — die Gebete Renans auf der Akropolis aber für Ohnmacht gehalten. Die italienische Landschaft ist besonders seit der Gründung der École de Rome Ziel französischer Künstler gewesen — die nordische Landschaft ist für Auguste Rodin eines der schönsten heimatlichen Zeichen gewesen. Die enge Bezogenheit Rodins zur nordischen Landschaft und zu der ihr zugehörigen Kunst läßt den Aspekt des Nordischen notwendig entstehen. Er manifestiert sich im künstlerischen Denkbereich Auguste Rodins ebenso greifbar wie jener der „Antike und Rationalität“.

Unter dem Gesichtspunkt des Nordischen sei in einer Gegenüberstellung zum Gesichtspunkt Antike und Rationalität das dynamische Spannungsverhältnis gefaßt, aus dem sich künstlerische Prozesse aktivieren, die zunächst durch keine ökonomische Rationalität, Kanonisierung, Dogmatisierung auf eng begrenzte Begriffe und absolute Gesetzmäßigkeiten festgelegt werden. In dieser Gesinnung ermöglicht sich Mannigfaltigkeit und Reichtum künstlerischer Vorstellung, weil der Gang des künstlerischen Vorstellungsprozesses nicht durch eine allgemeine Begriffsschematik eingeengt wird, sondern freie Entfaltung gestattet. Als notwendige Folge ergibt sich Universalismus künstlerischen Denkens und Sehens genau so wie das Wesen der Perspektive „Antike und Rationalität“ beschränkende Einheit und Auswahl. Der künstlerische Vorstellungsprozess wird nicht aufgehalten, sondern treibt fort in ununterbrochener Sukzessivität. — Das Emotionale und Irrationale — beides keine quantitativen Phänomene wie die französischen Begriffe im künstlerischen Denkbild Rodins mit fest umgrenzten Inhalt — bezeugen ebenfalls jenes dynamisch prozeßhafte Moment — sie sind Akte, die sich nicht im Begriff mit einer fest umrissenen rationalen Defi-

[6]) Auguste Rodin, Les Cathédrales de France, S. 12.
[7]) ebenda, S. 12.
[8]) ebenda, S. 15.

nition kristallisieren, sondern sich jenseits des Begrifflichen in der Intensität einer fließenden Erlebnisweise manifesticren. Stabilität des Begriffes — Dynamik des Erlebnisaktes, unter diese beiden Phänomene subsummieren sich spezifischer die Gesichtspunkte „Antike — Rationalität" und das „Nordische". (Es wäre falsch, diese beiden Perspektiven antithetisch zu begreifen. Sie haben beide Realität in Rodins künstlerischer Denk-, Seh- und Fühlweise: nicht als Gegensätzlichkeiten, sondern als latente Anlagen. Man kann sie deshalb nicht in einem polaren Wertproblem fassen, sondern hat sie nur in ihrer spezifischen Daseinsweise bei Rodin aufzuzeigen.)

Die spannungshaften Momente, die wir spezifisch auf Rodin spezialisierten, deuten sich aber aus dem Jahrhundert Rodins ebenfalls greifbar an. Gewiß nicht in einem dramatischen Pathos! Aber die Verhaltenheit und Unauffälligkeit der Varianten prägt nur einen bestimmten Grad der Differenz: mag dieser äußerst temperiert sein — die Artverschiedenheit zeigt sich dennoch.

Zunächst rein geburts- und blutsmäßig — im Hinblick auf Rodin (vgl. S. 150 f) — erfüllt Paris die Aufgabe seiner anspruchsvollen zentralen Stellung: Delacroix, Barye, Corot, Théodore Rousseau, Daubigny, Sisley, Degas, Manet, Monet, Seurat, Gauguin, Utrillo sind Pariser. Paris zieht nicht nur Kräfte an, verbraucht sie und fordert wieder neuen Zustrom, sondern ist gleichzeitig gebendes Reservoir. Die Idee der Zentralisation scheint nicht nur allgemein geistig künstlerische Auswirkung zu haben, sondern noch unmittelbarer die Situation der produktiven Kräfte lokal zu zentralisieren. Die Macht des lokalen Charakters beweist sich vollends in der Physiognomik der einzelnen künstlerischen Bereiche: Manet, Monet, Degas, Utrillo sind undenkbar ohne Pariser Lokalkolorit. Aber hier stellt sich schon die erste Brechung ein: die Suggestion der lokalen Atmosphäre lockert sich schon leise bei Corot, Daubigny. Nicht so sehr die rigorose Maßnahme Rousseaus (und der Schule von Barbizon) ist entscheidend, als gerade jene leichte Grenzüberschreitung der Corot, Daubigny, die in der heimlichen Liebe zu den nördlichen Landschaften der Picardie, Bretagne, Normandie nicht ihren Gegensatz, aber ihr unauffälliges Abseits von Paris zum Ausdruck bringen. Falsch hier thematische Neigung und Motivsucherei zu sehen. Hier vibriert der divergierende Hang geistig-seelischer Anlage. — Aufschlußreich ein ähnlicher, wenn auch nicht adäquater Zug bei Delacroix. Die Macht des Zentralen beweist sich in der Fähigkeit zu synthetischem Denken — das ist der Einfluß geistiger Art —, aber diese Identität bleibt aus, wenn das Verhältnis von Innenleben und Außenwelt

zueinander bezogen wird: das erstere ist unabhängig von letzterem — es ist imaginativ und deshalb frei von lokalem Einfluß. (Kraß tritt dieser Zug in Erscheinung, wenn man die Manet, Monet, Degas, Utrillo in Vergleich setzt.) — Zu einer beinahe extremen Distanz wird die Haltung bei Rousseau und Gauguin.

Schon innerhalb des Pariser Feldes, wo die vereinheitlichende Haltung seit Colbert organisatorisch gezüchtet wird, lassen sich leise Spannungen ablesen, wenn man die äußeren lokalen Relationen verfolgt. Die Anlagen sind zu nuanciert, als daß ihr Innenleben sich in einer zentralen örtlichen Begrenzung erschöpfen wollte. Differenzierter wird der Querschnitt, wenn man die provinzielle Zone einbezieht. Millet aus Gruchy, Courbet aus Ornans, Cézanne aus Aix berühren peripherisch Paris, aber werden nicht absorbiert. — Was bei diesen lokalen Bestimmungen wichtig ist: die Nuancierung in der Verbindung landschaftlicher Beziehungen und ihren Grund im Reichtum der Anlage — blutsmäßige Spannungen schon vor der künstlerischen Manifestation festzustellen. Dabei bleibt durchaus die Suggestion des Pariser Feldes — und so die Ideen von Zentralismus und Einheit — bestehen, aber diese Einheit ist nicht grob handgreiflich, indem sie über die vorhandene Vielheit hinweggeht. Und wenn auch die lokale Produktivität einerseits, die lokale Absorption andererseits in breiter Weise wirksam sind, die künstlerische Manifestation selbst vermittelt dann unabweisbar die Fülle der Differenzierungen. Sie brechen bei allem pädagogischen Raffinement der Umwelt durch. Es wäre ja auch kaum vorstellbar, daß bei dem Zustrom, den Paris bei aller Selbständigkeit verlangt, die Uniformierung eine totale sein sollte. Montauban (Ingres), Dijon (Rude), Valenciennes (Carpeaux), Rouen (Géricault), Lyon (Puvis de Chavannes), Dantes (Dupré), Grenoble (Fantin-Latour), Limoges (Renoir), Gournay (Carrière), Le Cateau (Matisse), Marseille (Daumier), Banyuls-sur-Mer (Maillol), Mont de Marsan (Despiau): jene Bereitschaft des mannigfaltigsten landschaftlichen Einsatzes muß sich künstlerisch äußern — gerade der Aspekt der französischen Kunst im 19. Jahrhundert erlaubt neben der Bewahrung einer konstanten französischen Grundgesinnung Reichtum der Perspektiven! — —

Großartig das die die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschende Schauspiel — letzte Lese des europäischen Barocks: Ingres — Delacroix — Courbet. Sie gehören nicht generationsmäßig zusammen. Courbet (geboren 1819) ist 39 Jahre jünger als Ingres (geboren 1780), 21 Jahre jünger als Delacroix (geboren 1798), aber der Querschnitt der verschiedenen Triebkräfte ist wesentlicher als der

leere Aufriß einer chronologischen Statistik. Die Einheit und darum die Berechtigung, sie unter eine Perspektive zu stellen, liegt in der Repräsentation ihrer geistig künstlerischen Haltung: Macht ihres Wollens, Intensität in der Vertretung ihrer völlig verschiedenen Formwelten, Resignation ihres Innenlebens und wieder herrischer Anspruch für die Bereiche ihres Schaffens — noch einmal äußern sich bei ihnen barocke psychische Momente. Hier war die letzte Bemühung französischer künstlerischer Gesinnung, ihre gepflegte Distanz zum europäischen Barock aufzuheben.

Ingres gehört zu Delacroix durch das antithetische Verhältnis für die klare Sichtbarwerdung ihrer polaren formalen Gesetzlichkeiten; wie sehr Courbet zu ihnen gehört, das verriet Renoir, der mit rücksichtsloser Aufrichtigkeit in Manet den Verlust einer breiten europäischen Tradition erkannte: „... la révolution de 1789 ait eu pour effet de commencer à détruire toutes les traditions. Leur destruction en peinture, comme dans les autres arts, ne s'est opérée que lentement, par degrés insensibles, et les maîtres, en apparence les plus révolutionnaires de la première moitié du XIXe siècle, Géricault, Ingres, Corot, Daumier, étaient encore imbus des traditions anciennes. Courbet, lui-même, avec son dessin lourdaud ... tandis que, avec Manet et notre école, c'était l'avènement d'une génération de peintres chez lesquelles l'oeuvre commencée en 1789 se trouvait à peu près achevée“ [9]). Die Gegenüberstellung Ingres — Delacroix — Courbet geschieht hier nicht willkürlich, sondern aus dem autonomen französischen künstlerischen Empfinden heraus, das einen traditionellen Zusammenhang bis Courbet sieht. — Wertvoll ist sie für die Perspektive der französischen künstlerischen Spannungsverhältnisse, da sie mit denkbar schärfster Augenscheinlichkeit den divergierenden Reichtum künstlerischer Manifestationen offenbart.

Linie (Ingres), Farbe (Delacroix), Plastizität (Courbet) — so zeigen sich die selbständigen formalen Werte. Alle bis zur äußersten Abstraktion getrieben, verraten sie ganz unmittelbar, was französische Kunst zu leisten vermag: eine gehegte Geschlossenheit zu zersprengen und lieber in unüberbrückbaren Gegensätzen dem persönlichen künstlerischen Eigenwert nachzugeben als in kluger Pädagogik statische Uniformierung anzustreben.

Als Ingres sich 1859 nach vierzigjährigem Ringen die endgültige Fassung des „Bain turc“ mühselig erkämpft hatte (mit einem ungeheuren Aufgebot von innerer Energie, die sich deutsche Analysen

[9]) Renoir. Ambroise Vollard, Renoir. Vollard, 1919, Paris, S. 40 ff.

einmal klarmachen sollten, wenn sie leichtfertigt von dem artistischen Hang der französischen künstlerischen Gesinnung sprechen), schufen in demselben Jahrzehnt Delacroix „Le Christ sur le lac de Jérusalem" 1853, „La Chasse aux lions" 1855, „die Fresken für St. Sulpice" 1857—61, „L'Enlèvement de Rebecca" 1859 — Courbet „Les Baigneuses", „Les Lutteurs" 1853, „Les Demoiselles de la Seine", die Jagdbilder (Le Combat des Cerfs) 1857—61. In diesem Jahrzehnt überschneiden sich bedeutende Bekenntnisse: Ingres findet seine letzte Abstraktion, Delacroix kennt keine Wendung mehr, Courbet vollzieht nur noch, was er als Ideal angestrebt hatte. Alle drei haben den Grad der Endgültigkeit erreicht, ihre Formwelten wandeln sich nicht mehr, ändernde Einflüsse scheiden aus — sie stehen sich nur noch gegenüber in der Autonomie ihrer individuellen künstlerischen Gesetzlichkeit.

Reichtum und Spannweite sind ausgedehnt genug: es ist eine Fülle formaler Werte, die nur möglich waren aus der Verwurzelung im europäischen Barock. Hier zeigt sich jener weit offene und wenig engherzige Universalismus, zeigt sich die dynamische Spannung französischen künstlerischen Denkens, das nicht aus einem begrenzten Vorstellungskreis seine Synthesen entwickelt, sondern aus der Fülle gegensätzlicher Spannungen und Kräfte. „Il y aura plus de fruits à recueillir au milieu de la profusion de ses idées, même contradictoires" [1]): diese Maxime Delacroix' — sie könnte von Rodin sein — erklärt die psychische Weite dieser Generation, erklärt ihre Bereitschaft und Elastizität Michelangelo, Rembrandt, Raffaello, Veronese, Tintoretto, Rubens aufzunehmen und individuell zu verarbeiten.

Vom Linearen aus gesehen geht es von Ingres' — an Raffaello und der Antike geschulter — abstrakt und absolut gewordenen Linienrhythmik bis zum leichten Aufbrechen des Linearen bei Delacroix und weiter zur einfachen konturalen Begrenzung für die Erfüllung des ausschließlich Plastischen bei Courbet.

Vom Farbigen aus gesehen geht es von Ingres Tonskala mit blaugrün, graublau, graugelb und ganz begrenzt mit stumpfer reiner Farbe in abgeschwächtem Rot, Ocker, Blau bis zur weit ausgebauten Palette Delaicroix', die Lokal- und Komplementärfarbe so expansiv wie möglich dehnt — hier die ganze Farbbrechung der Venezianer einschaltend — bis zur warmen holländischen Palette Courbets, die zunächst tonig bleibt, dann aber auch über Ocker, Schwarz, Grün hinausgehend die reine Farbe Rot und Blau einordnet. Alle drei noch einer unendlich differenzierten Farb- und Tongebung in der Skala zwischen Schwarz und Weiß huldigend, erobert nur Delacroix Neuland mit der Entfernung des Schwarz.

Vom Plastischen aus gesehen eine leise Schwellung bei Ingres — nie dem Linearen seinen Wert nehmend — bis zur klugen Anwendung, die das Farbige niemals tötet, bei Delacroix und weiter zu einer einzigartigen brutalen plastischen Wucht bei Courbet, die die italienische Plastizität Michelangelos ins neunzehnte Jahrhundert hineinrettet.

Vom Ductus aus gesehen die beherrschte geschlossene Tönung bei Ingres bis zum nervösen Übersäen von Farbpartikeln bei Delacroix und weiter bis zu jenem fast animalischen Ineinanderkneten eines einmal pastos und dann wieder glättenden Auftrags bei Courbet: die spontane Pinselführung Rembrandts und der Venetianer wie die beherrschte Pinselführung Raffaelos sind auch hier traditionelles Vorbild gewesen.

Vom Kompositionellen aus gesehen, eine klare, rationale fast ornamental anmutende Flächenbeherrschung durch das Lineare bei Ingres bis zur leidenschaftlichen Durchsetzung der Raumtiefe mit den einzelnen Bildteilen bei Delacroix — nicht räumlich konstruktiv, sondern dynamisch mit den einzelnen Bildvolumina die verschiedenen Pläne staffelnd — und weiter bis zu jenem ungeistigen rücksichtslosen Einbersten des Plastischen in die Bildfläche bei Courbet.

Der Grund, der zu einer Gegenüberstellung Ingres — Delacroix — Courbet führte, ist zunächst ein allgemeiner: er soll die universale Verknüpfung der französischen Kunst, soweit sie sich in Ingres-Delacroix-Courbet äußert, mit einer breiten europäischen Lage — mit der des europäischen Barocks — erhellen. Ein weiterer Grund ist in einem engeren Sinne ein rein methodischer: kraß zu zeigen, daß französische Kunst sich nicht nur in einer linearen Evolution aufbaut, sondern mit einem unerbittlichen Ethos in der Art eigengesetzlicher Gruppen auftritt, die ihr Ziel nicht in einem Ausgleich sehen will, sondern in der äußersten Konsequenz einer Materialisierung ihrer individuellen formalen Möglichkeiten. Hier erschließt sich ein psychisches Phänomen, das einen günstigen Aufschluß gestattet. Das französische künstlerische Empfinden ist ein gesellschaftliches — es beruht auf der willigen Anerkennung von Konventionen — bei Ingres, Delacroix, war es ein einsames: „Du sprichst von Einsamkeit, es gibt kaum eine größere als die meine. Ich habe, um mich zu betäuben, nicht einmal mehr die gemeinen Zerstreuungen der Welt . . . das einzige, worein die Bitterkeit der Klage sich nicht mischt, es ist die Arbeit“ [10]) (vgl. weiter S. 24).

[10]) Eugène Delacroix, Brief an Soulier. Eugène Delacroix (Bd. 2), S. 49, Schwabe & Co., Basel 1918.

Was aus dieser einsamen Isolierung künstlerischer Formwelten notwendig hervorgehen muß, ist jene spannungshafte Dynamik, die sich in der Richtung zu sich selbst und sich in der Richtung gegen andere künstlerische Kraftfelder auswirken muß — ein Tiefenerlebnis, das Rodin gegenüber als Verwirklichung centrifugal und centripetal gerichteter Kraftströme gekennzeichnet wurde.

Die Anklänge an Rodin werden deutlich. Wir geben zu: jene beinahe extreme Discrepanz zwischen Ingres — Delacroix — Courbet wiederholt sich nicht mehr. In dem Abschnitt „Die Art und Weise des künstlerischen Denkens Auguste Rodins" wird besonders eine vermittelnde Kohärenz herausgearbeitet. Aber gleichzeitig geht hier mit der Betonung einer stabilen Kohärenz die Bemühung, Rodins künstlerisches Denken nicht als unerwartete Ausnahme zu fassen, sondern es auch in einer allgemeinen französischen künstlerischen Haltung latent begründet zu sehen.

Die formale Spanweite, wie wir sie in Ingres — Delacroix — Courbet finden, verebbt im letzten Drittel des Jahrhunderts, und zwar nach der Anschauung Renoirs (vgl. S. 157) in einem negativen Sinne. Aber die Generation der Renoir, Manet, Monet, Degas, Cézanne war auch eine glückliche Kompensierung gegen den Kraftaufwand der Ingres — Delacroix — Courbet. Mit ihnen setzt gerade jener französische Ausgleich ein, der ein Maximum variabler Vorgänge assimilieren kann, um zu einer verwandten Bindung formaler Werte zu gelangen. Nicht in einer öden Gleichheit! Man mißversteht auch heute noch das impressionistische Moment, wenn man es als schulbildenden Faktor annimmt. Das ist es gerade nicht! Gewiß wird man mit ihm Monet gerecht werden können, aber weder Renoir noch Degas, weder Manet noch Cézanne. Deren tiefere Bedeutung liegt in der willigen Annahme eines traditionellen Bereiches, das von Ingres — Delacroix — Courbet gepflegt und gesichert wurde. Das Verdienst Renoirs, Manets, Degas, Cézannes liegt in der Vermittlung traditioneller Werte auf eine gemäßigte und verhaltene französische Art. Diese Vermittlung verleugnet aber durchaus nicht die allgemeinen europäischen Voraussetzungen. Den französischen Impressionismus nicht unter dem täuschenden Aspekt einer reinen absoluten französischen künstlerischen Manifestation zu sehen, ergibt notwendig auch hier ein reicheres spannungshaftes Feld.

Die Affinität in der Generationslage und in der Herkunft ist schon eine stark einheitliche: die Generationslage wird von einem Jahrzehnt umfaßt. 1832 ist Manet geboren, 1834 Degas, 1839 Cézanne, 1840 Monet, 1841 Renoir. Lokal wird die Bestimmung ein-

heitlich durch die Pariser Herkunft Manets, Monets, Degas', Renoirs (gebürtig aus Limoges) paßt sich eng der Pariser Umwelt an — nur Cézanne (gebürtig aus Aix) ist besonders zu berücksichtigen: in ihm wirkt sich die der Antike und Italien verbundene Landschaft der Provence aus.

Die Wechselwirkung von verwandter Geschlossenheit und variierender Mannigfaltigkeit verläuft in der Skala gestaffelter verwandter Nuancen — nicht mehr in der Gefährlichkeit sich ausschließender Gegensätze. In abgerundetem Zusammenhang steht diese Generation thematisch durch den Hintergrund des Pariser Lokalkolorits, psychisch durch ihre unkomplizierte Einstellung und Sorglosigkeit in ihrem Verhältnis zu Umwelt und Innenleben. Das Expressive fehlt vollkommen. Ein selten glückliches Verhältnis, das sich in der harmonischen Ergänzung von Sensuellem und Geistigem konstituiert. Formal wird zumindest die Anwendung der technischen Mittel mit leichter Abwechslung angenähert. — Beschränkter und begrenzter in der Intensität ihrer Bekenntnisse als die Ingres — Delacroix — Courbet wird hier ein französischer Grundzug vollkommen erreicht: Ausgleich!

Aber dennoch bleibt ein variierender Reichtum bestehen. Die formalen Werte der Ingres — Delacroix — Courbet waren viel zu suggestiv, als daß aus ihnen eine elementare Gleichheit hätte erwachsen können. Und so ergibt sich auch hier, was — in Beziehung auf Rodin — als Korrelation zu verstehen ist: ein bewegtes Spannungsverhältnis.

Von Vergleich zu Vergleich steigern sich die Variationen. Manets Flächigkeit, wie er sie in der „Olympia" (1863) entwickelte, wird von Renoir garnicht als Wert gedacht. Schon in der „Diane Chasseresse" (1866—67) — sich bei kraftvoller Modellierung zu Courbet bekennend — wie auch später in der „Lise" (1867) und in „L'Amazone" (1873) wird bei Bewahrung des Plastischen jede nähere Berührung und Anknüpfung umgangen. Auch als Renoir um den Aufbau seiner Linienrhythmik ringt — im Thema der „Baigneuses" (1885—1902) — bietet sich kein Übergang zu einer Analogie. Das lineare Gefühl Renoirs treibt zu einem ornamental geschlossenen melodischen Liniengefüge — Manet dagegen kennt die virtuose skizzenhafte, mit sparsamsten Mitteln arbeitende Zeichnung (Rosita Mauri). Wo bei Manet der Kontur tatsächlich betont zu werden scheint, wie in den Silhouetten von „La Musique aux Tuilleries" (1862), „Le Balcon" (1869), „La Playe de Boulogne-sur-Mer" (1869) dient er nur zur Abgrenzung der Fläche, erlangt aber niemals den

selbständigen autonomen Linienwert wie bei Renoir. — Der feste harte dekorative Bildaufbau Degas hat seinerseits kaum eine Parallele in der Kompositionsweise Renoirs und findet keine Entsprechung in Monet. Allein in Manets „Le Déjeuner à l'atelier" (1868—68) und in dem farbig unglücklichen „Le Balcon" (1869) zeigen sich Vorläufer einer festen zeichnerischen silhouettenhaften Bestimmung der Bildfläche, wie sie in „La Voiture aux Courses" (1873) und „Le Vicomte Lepic" (1873—74) verwirklicht erscheinen. So staffeln sich hier schon Unterschiede, die allerdings durch Einheit der hellen Palette und der impressionistischen Behandlung der Gründe gedämpft werden: Wert der Fläche bei Manet, Wert der Modellierung und geschlossene Linienrhythmik bei Renoir, Wert des festen dekorativen Bildaufbaues bei Degas. Monet bereichert die Differenzierung dieser formalen Wertskala durch seinen absoluten Impressionismus. Noch komplexer wird diese Generationsreihe durch die Eigenart in der Entwicklung Cézannes. Besitzen Manet, Renoir, Degas einen klugen pädagogischen Takt der Schulung — knüpft Manet vertrauensvoll im „Buveur d'Absinth" und — „Chanteur Espagnol" (1859 und 1864) an Velasquez an, Renoir bei der Modellierung (Diane Chasseresse) an Courbet, in der Farbe an Delacroix (Parisiennes habillées en Algériennes), im Linearen an Ingres, Boucher, geht Degas sicher von Ingres aus, so scheint Cézanne zunächst im Chaos seines eigenen Inneren befangen. Der ungeheure Wert der „Versuchung des heiligen Antonius" (1870) und der „Idylle" (1870—71) liegt in einer fast urweltlichen Gewalt, mit der Cézanne in die äußerst kultivierte Art der Manet, Renoir, Monet, Degas einbricht. Man vergegenwärtige sich den Querschnitt: Manet schuf 1870—71 die wundervollen Stilleben „La Brioche", „Lachs-Stilleben", „Fisch-Stilleben", dann die Bildnisse der „Eva Gonzalès an der Staffelei", weiter „Le Repos" — Renoir „La Promenade", „Bildnis der Mme Maitre", „Le Déjeuner" — Degas fällt schon seine endgültigen Entscheidungen, die 1872 zu den „Musiciens à l'Orchestre" noch mit der Unentschiedenheit einer hellen und dunklen Palette führen, aber schon im selben Jahre in „Le Foyer de la Danse" mit dominierend silbrigem Weiß und festem gebauten Intérieur die Lösung bringen. — Die Generationsbasis eine gleiche — Die Schichtung der künstlerischen Triebkräfte eine verschiedene — ein Vergleich mit Cézanne wird unmöglich (der Parallelismus des Genealogischen und der künstlerischen Manifestation hebt sich auf). Bei Cézanne Farbpatzen, die sich schwer wie formlose Klumpen auf die Fläche legen. Eine brutale Weise im Auftrag, der gebunden an eine dunkle Palette in hell-

dunkler Kontrastierung mit einem Brei von Gegensätzen die Fläche deckt. Dagegen der gepflegte Ductus Manets, die zarte weibliche Art Renoirs, die über hauchdünne Grundierungen und Untermalungen den weichen Haarpinsel über die Fläche wie über Seiden führt. Cézannes Werkzeug ist der Spachtel, das Messer, die klobige Hand! Eine Brutalität und Wildheit der Anschauung, die einen Vergleich zu den Manet, Renoir, Monet, Degas einfach verbietet. — Aber es erfolgt auch bei Cézanne die große Besinnung. Nach Läuterung seiner brutalen Malweise durch die Freilichtmalerei in Auvers sur-Oise kommt es 1878 zu dem Bahn-Durchstich von München! Ein Modus der Entwicklung, wie er spannungshafter garnicht imaginiert werden kann. Die Palette hell und tonig. Der Auftrag ruhig beherrscht. Die formale Aufgabe eine völlig andere. Was sich in der „Versuchung des heiligen Antonius" (1870—71) und der „Idylle" (1871) als Ziel durchsetzt — die Beherrschung der Bildfläche durch ein Gewoge plastisch gegebener Akte, die in extremer Deformation die Bildfläche wie ein Ornament einspinnen, hinterläßt keine Spuren mehr. Die formale Aufgabe: der landschaftliche empfundene Raum! Er wird ganz klar — fast klassisch — mit einem festen konturalen Aufbau gegeben, Straße, Berg, Himmel werden in übersichtlichen Plänen konstruktiv gestaffelt. Der Gegensatz zur „Versuchung des heiligen Antonius" und zur „Idylle" ist denkbar weit: Gegensätze gerade dieser Art sind aber festzuhalten, wenn man dem Spannungshaften in der französischen Kunst nachgehen will. — Nach der Überwindung jener Maßlosigkeit, wie sie in der „Versuchung des heiligen Antonius" und in der „Idylle" zum Ausdruck kam, erreicht die Entwicklung Cézannes dem Grade der Intensität nach eine sichere Gleichmäßigkeit, ihrer Art nach bleibt sie noch differenziert genug. Die Auseinandersetzung mit dem Plastischen war eine dramatisch explosive, die Erfassung des Räumlichen war schon beherrscht von einem logisch wägenden Verstehen, die Auseinandersetzung mit der Farbe vollzieht sich ebenfalls ganz verhalten und äußerst maßvoll, aber sie kennnt deshalb doch die Stufung einer breiteren Entfaltung. 1888 „Der Junge mit der roten Weste": noch rhythmische Konstrastierung reiner Lokalfarbigkeit von Braun, Rot, Blau, Weiß. Aber gleichfalls durchschießen nuancierte Valeurs den stabilen Bau der gereihten Lokalfarben. Die unendliche Differenzierung weniger reiner Farben in der kalten Skala von Gelb, Grün und Blau mit Einmischung von ganz wenig Ocker übernehmen die Leitung der Palette bei den zahllosen Landschaften Cézannes (zu ihnen gehört die schöne Landschaft der Nationalgalerie Berlin, der

„Passage der Ste. Victoire", „Ste. Victoire bei Aix"), damit wieder eine neue Materialisierung des Farbigen ankündigend im Vergleich zur reinen Lokalfarbigkeit. Im letzten Lebensabschnitt Cézannes noch einmal ein neues Bekenntnis: in den „Badende Frauen", „Akte der Landschaft" synthetische Zusammenfassung von Plastik und Raum.

Die Generation der Manet, Renoir, Monet, Degas, Cézanne kennt nicht die harten Kontrastierungen in der formalen Haltung der Ingres, Delacroix, Courbet. Aber sie kennt die Mannigfaltigkeit in der Betonung nuancierter selbständiger Werte — eine statische Gleichartigkeit ist ihr fremd. Es ergibt sich ein leises Spannungsverhältnis gesonderter künstlerischer Wirkungsschichten, so daß sich formale Wertgruppen gegenüberstehen, aber sich nicht eine absolute formale Werteinheit des künstlerischen Gesamtaspektes konstituiert. Diese Sicht wird noch differenzierter, wenn ihr künstlerische Manifestationen zugeordnet werden, die stärker psychologisch zu interpretieren sind: so bei Millet, Carrière, Fantin-Latour. Das Psychische als autonomes Phänomen entwickelte sich trotz des dominierenden Formalismus bei Ingres, Courbet, Delacroix, Manet, Renoir, Monet. Degas, Cézanne. Allerdings bleibt das Psychische als selbständiger Wert in der Rangordnung weit hinter dem Aspekt des Formalen zurück, aber es bricht doch wenigstens so spürbar durch, um es als Beispiel greifbar zu fassen. Das ist insofern bedeutend, als die Suggestion des Formalen gerade auch in der französischen künstlerischen Gesinnung des 19. Jahrhunderts die mittelbaren Wertschichten des Künstlerischen — das Psychische — überdeckt. Wenn sich das Psychische eigengesetzlich objektiviert, wird damit noch einmal die mögliche Dehnbarkeit der französischen künstlerischen Einstellung, die rein formal sich schon im 19. Jahrhundert in einem breiten Spannungsverhältnis zeigt, betont. Millets Postulat „Il n'y a production qu'où il y a expression" [11]) vermittelt im 19. Jahrhundert eine latente Perspektive des französischen künstlerischen Denkens: nicht spontan zur Sublimierung eines geistig psychischen Grundes in die Form überzugehen, sondern den Schnittpunkt, an dem sich das Plastisch-Expressive und das Formal-Materielle in einer Überschneidung treffen, bloßzulegen — Geistiges durch Materielles nicht absolut umzusetzen, sondern das Geistig-Psychische als selbstständige Komponente widerzuspiegeln. Jenes psychische Erlebnis des Künstlerischen — im französischen künstlerischen Den-

[11]) Millet in einem Brief an Sensier, aus J. F. Millet von Alfred Sensier. S. 275, A. Quantin, Paris 1881.

ken immer zu den Seltenheiten gehörend, weil die Macht des Formalen zu autoritär ist — bereichert durch Millet, Carrière, Fantin-Latour das formale Spannungsverhältnis zwischen den individuellen Formwelten Ingres', Delacroix', Courbets und den affinitiven Formwelten der Manet, Renoir, Monet, Degas, der Sonderentwicklung Cézannes um den Aspekt des psychisch-expressiven Eigenwertes: „Das Gefühl herrscht in der Kunst ... denn das Gefühl ist ewig, ... unsere theoretischen Überlegungen tragen den Stempel der Konvention der Zeit" [12]).

Eine weitere Dehnung erfährt die französische künstlerische Gesinnung im 19. Jahrhundert durch die Perspektive des Landschaftlichen: und es ist auch hier wieder der große Sonderwert der Corot, Dupré, Rousseau, Daubigny, daß sie sich abheben von der uniformen Physiognomik der Michallon, Bertin, um ihre Bestimmung jeweilig vom individuellen Landschaftsgefühl zu erhalten und nicht von der Konvention eines szenischen Schematismus, wie ihn die heroische Landschaft der Michallon, Bertin öde verwandte. Landschaftsgefühl: hier entschied die Schmiegsamkeit und Weite eines Organs, das sich in vielseitiger Reaktion äußerte und deshalb hinführte zu einem reichen Querschnitt der persönlichen Einstellung. Die Herbheit Rousseaus — der stille Lyrismus Corots — das Stimmungshafte Daubignys — wechselnde und jeweilig sehr persönliche innere Situationen, die so reich wie der Ablauf und Wandel des Naturgeschehens selbst sind. —

Es ist dem künstlerischen Denken Auguste Rodins gegenüber erforderlich, in der französischen künstlerischen Gesamtleistung des 19. Jahrhunderts mehr als einen Monismus zu sehen. Die Korrelationen, die Rodin gegenüber vorhanden sind, blieben bei einem absoluten monistischen Sehen aus. Aber eine monistische Haltung ist besonders der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts fremd gewesen: das Ergebnis wäre sonst eine gleichmäßige Statik, die der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts nicht entsprechen konnte, weil sie ihre künstlerischen Eigenwerte auf dem Wege der Auseinandersetzung, also dualistisch, zu suchen und zu objektivieren hatte. Abhängig von einer breiteren europäischen Basis erscheint das Gesamtresultat der Ingres, Delacroix, Courbet, zu denen Bildhauer wie Carpeaux und Rude gehören, als Heterogeneität der Schichtung, der jene dynamische Polarität eigen ist, wie sie den künstlerischen Denk- und Erlebnisprozessen Rodins anhaftet. Ent-

[12]) Eugène Carrière, Schriften und ausgewählte Briefe, S. 34, Straßburg, Heitz, 1911.

wickelt sich weiterhin die künstlerische Einstellung bei den Manet, Renoir, Monet, Degas in einer Bezogenheit von Annäherungswerten, so erleidet dadurch die Korrelation zum künstlerischen Denken Rodins keinen Widerspruch, sondern beweist nur, daß die französische Tendenz zur ausgleichenden Synthese über Antimonien führt: ein Zug, der sich vollauf bei Rodin in der Bildung der klassischen französischen Begriffe bestätigte. (Die Bedeutung der Kohärenz — vgl. S. 18 ff — erhält ja gerade seinen großen Eigenwert, weil sie sich innerhalb von polaren Strömungen zu behaupten hat). — Folgerichtig erhärtet sich auch der Wert des Universalismus bei Auguste Rodin: ohne ihn ist die künstlerische Spannweite der Ingres, Delacroix, Courbet nicht möglich. — Die Bedeutung des Psychischen behauptet sich allerdings nur durch eine sehr begrenzte Parallele: diese deutet aber wenigstens auf eine mögliche Präsenz psychischer Eigenmächtigkeit — das Formale nicht als absolute Erfüllung zu verstehen, sondern nur als Anlaß psychisch-expressiver Innervation, diese Einstellung findet eine geheime Entsprechung bei Millet, Fantin-Latour, Carrière.

Was bedeuten die detaillierten Correlationen der formalen Polarität, des Universalismus, der synthetischen Überwindung des Gegensätzlichen, der psychischen Eigengesetzlichkeit? Daß hier aus einem Gesamtaspekt zu erschließen ist, was Rodin als Einzelfall in breitem Umfang allein problematisch vorträgt. Die Problematik als solche aber ist bei Rodin noch nicht als Phänomen zu fassen, sondern spezifischer jenes — psychisch bedingte — Moment, welches zur Problematik eines künstlerischen Denkens treibt: das Moment der Bewegung beziehungsweise der Bewegtheit. Die Aktivität des Bewegtseins und Bewegtwerdens leuchtet aber gerade aus dem Gesamtaspekt der französischen künstlerischen Gesinnung des 19. Jahrhunderts hervor, wenn man von dem gefährlichen Standpunkt der statischen Einheit absieht, und aus dem Fluß der künstlerischen Bewegung und Bewegtheit formal-psychische Wertgruppen bildet, die nach einer distanzierten Abgrenzung ihres Eigenseins klar die Spannkraft eines bewegten und sich wandelnden künstlerischen Prozesses widerspiegeln. Fehlte das Moment der Bewegung in der französischen künstlerischen Gesinnung des 19. Jahrhunderts, so hätte sich diese in einer absolut morphologischen Gleichartigkeit bilden müssen: diese aber besteht besonders im 19. Jahrhundert nicht! — Die Verschiedenheit und Spaltung distanzierter künstlerischer Schichten finden ihre Prägung allein aus der Voraussetzung eines bewegten künstlerischen Geschehens — die Bewegtheit von

Prozessen (und nicht die Sterilität einer Statik!), mit diesem Phänomen vermittelt sich eine starke Identität zu dem dynamischen Grundcharakter des künstlerischen Denkens Auguste Rodins. Allerdings muß man diese Identität insofern in ihrer Berechtigung einschränken, als sie sich nur aus dem Verhältnis eines Gesamtaspektes zu einem Einzelfall konstituiert. Eine unmittelbare Parallelität, die ihre Ähnlichkeit in einem Vergleich von Einzelfall zu Einzelfall erführe, läßt sich nicht aufstellen. Und soweit die Komplexität einer künstlerischen Struktur sich tatsächlich in einer einzigen Gestalt offenbart, nimmt das künstlerische Denken Auguste Rodins die Ausnahmestellung der Sondererscheinung an. Denn Komplexität als Analogon kann immer nur gefolgert werden aus der Totalität des Jahrhunderts. Die Orientierung der einzelnen künstlerischen Phasen erfolgt ja insofern in einer gewissen Einhelligkeit, als sie in einer logischen Konstanz (vgl. S. 18 ff) ablaufen: das die Kohärenz des künstlerischen Denkens im neunzehnten Jahrhundert. Die stereotype Definition des „Logischen" reicht aber nicht aus, wenn man die einzelnen künstlerischen Felder in einer Gesamtheit betrachtet, in denen sich das Logische als Organon jeweilig auswirkt. Diese Felder aber ergeben in einer Kombination Mannigfaltigkeit und Komplexität. Aus diesem Schichtenverhältnis, das sich aus einer Gegenüberstellung einer Gesamtheit aufbaut, ermöglichen sich Parallelität und Bezogenheit zum künstlerischen Denken Auguste Rodins: es stellt eine Sondererscheinung dar, wenn man die Macht des Komplexen in den Objektivierungen einer einzigen personalen künstlerischen Geistigkeit geäußert sieht — es stellt eine immanente (mögliche französische) Wesenheit dar, wenn man die Macht des Komplexen auf einzelne formal-psychische Momente einer Gesamtheit bezogen sein läßt.

Aber diese Beziehungen der besonderen Erscheinungen des künstlerischen Denkens Auguste Rodins beschränken sich nicht nur auf gewisse Sonderheiten innerhalb der französischen bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts — diese Beziehungen erweitern sich überzeugend durch einen Hinweis auf die allgemeinere französische Geistigkeit, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in unmittelbarer Gegenwart und Parallelität zu der künstlerischen Denkart Rodins manifestierte. Damit ergibt sich ein Letztes: die Thesen, wie sie aus der spezifischen Eigenart des künstlerischen Denkens Auguste Rodins zur Formulierung kamen, beweisen sich trotz ihrer Sonderstellung auch aus einer allgemeineren französischen Geistigkeit. Die Besonderheit des künstlerischen Denkens Auguste

Rodins betont sich noch einmal weniger als ein Einzelfall, sondern deutet sich an als eine dauernde konstante Möglichkeit innerhalb der französischen künstlerischen Mentalität. Denn es ist wichtig zu unterscheiden zwischen dem, was eine künstlerische Mentalität tatsächlich objektiviert und dem, was in ihr nur latent beschlossen liegt. Erst beide Aspekte erschließen die totale Substanz eines künstlerischen Bereichs. Die Möglichkeit einer geistig-seelischen Verwirklichung sind umfassender als ihre vollzogenenen Objektivierungen: gerade die Sonderfälle verhelfen zur Kenntnis eines allgemeineren Urgrundes.

Das künstlerische Denken Auguste Rodins gehört zu jener Bewegung des französischen Geistes, die man unter dem Begriff der Jeune-France zusammenfassen kann: Gide, Claudel, Louis-Philippe, Rolland, Suarès, Rivière, Péguy, Duhamel — eine Fülle von Parallelen bieten sich aus der Gemeinschaft der Jeune-France zum künstlerischen Denken Auguste Rodins.

Daß das Seelisch-Emotionale nahezu zum Postulat von dieser durch die genannten Namen bestimmten französischen Geistigkeit erhoben wurde, bestärkt noch einmal die Bedeutung, die das Emotionale auch im künstlerischen Denken Auguste Rodins beansprucht. „Je crois que les grandes sensibilités transforment plus profondément le monde que les grandes intelligences: les vérités qu'elles découvrent sont plus éternelles, offrent plus de résistance“ [13]). Der Primat der „sensibilité“, die bei Duhamel wie in der Artung der ihr zugehörenden französischen Geistigkeit — am Rationalen vorbeigehend — als Sublimierung sensualistischer Momente auftritt, wendet sich in der Abweisung klassisch-rationaler Ordnungen einer ursprungshaft emotionalen Grundlage zu. — „Anatole France est déliceux, il sait tout, il exprime tout, il est érudit même: c'est à cause de cela qu'il appartient à une race d'écrivains qui finit, c'est par là qu'il est la conclusion de la littérature du dix-neuvième siècle. Maintenant il faut des barbares ... J'ai lu l'Idiot de Dostoievsky. Voici l'oeuvre d'un barbare. Toutes les questions humaines y sont agitées avec passion. Je ne connais pas dans notre littérature de livre aussi dense que celui-ci. Parfois c'est fou de beauté ... J'ai été très é m u“ [14]). Überzeugender kann sich die Verlagerung der geistig-seelischen Situation kaum kristalliseiren als in dieser literarischen Gegenüberstellung. (Claudel erblickt in einer ursprünglichen seelischen Grundhaltung

[13]) Georges Duhamel, zit. b. Henri Massis. Jugements, Plon, Paris 1924.
[14]) Charles-Louis Philippe, Lettres de Jeunesse, Paris, Nouvelle Revue Française, 1911, S. 63 f.

die Voraussetzung eines unerschöpfbaren Reichtums für die Neubildung der französischen Sprache. „Si une idée se dégage plus ou moins insidieusement, avec la poussière, de tous ces bouquins que nous venons de taper l'un contre l'autre, c'est que ni le vers classique ni le vers romantique n'ont épuisé les possibilités de délectation que contient pour nous le langage français. Supposons l'amateur délicat dont il était question quelque part dans les pages qui précèdent, — un enfant de préférence — il entend causer derrière un mur deux dames par exemple, de la province ou de Paris, de telle sorte qu'il n'ait aucune peine à laisser le sens de l'autre côté de l'écran et que la musique seule lui parvienne. Comme ce parler visible s'inscrit pour lui devant ses yeux en dessins pleins de fraîcheur et d'imprévu! Quel dialogue entre ces voix! Quelle originalité et quelle verdeur dans les attaques! Quel tour toujours nouveau! Quelles coupes! Quels rapports plus délicieux entre les timbres que ceux du rouge et du gris! Quelles élégantes ondulations de la phrase ponctuée au mépris de la grammaire et que termine un cri de fauvette! Ah il n'y a plus besoin de mesurer et de compter! Quel soulagement! Comme l'esprit jouit de cet affranchissement de l'oreille! Qu'est-ce qui va arriver? Quelle musique toujours changeante et toujours imprévue et quelle joie de se sentir ainsi gracieusement porté sans que l'on sache comment par-dessus tous les obstacles! Et comme le vers alexandrin à côté de ces roulades d'oiseau paraît quelque chose de barbare, à la fois enfantin et vieillot, quelque chose de pionnesque et de mécanique, inventé pour dépouiller les vibrations de l'âme, les initiatives sonores de la simple Psyché, de leur accent le plus naif et de leur fleur la plus délicate . . . " [15]). Die rational-klassische Form als mechanisch verworfen, um zu einem seelisch-emotionalen Ursprung zurückzufinden.) Der Primat der „sensibilité", der „émotion", der „vibrations de l'âme" kehrt in Rodins künstlerischer Gesinnung wieder im Primat des „sentiment". „L'art n'est que sentiment" [16]).

(Logisches Denken war folgerichtig für diese Generation kein methodisch rationaler Denkakt — trennend und gliedernd die Objekte klar verkettend — sondern ein vital-dynamischer Akt. „La logique vraie n'est pas l'enchaînement de propositions séparées, mais la croissance, le grossissement, l'enrichissement perpétuels d'une seule vérité, en quoi toutes les autres peu à peu semblent éclore" [17]).

[15]) Paul Claudel, Morceaux Choisis, Paris, Gallimard, 1925, S. 217 f.
[16]) Auguste Rodin, Testament, S. 4.
[17]) Jacques Rivière, Etudes, Paris, Libraire Gallimard, 1924, S. 78.

Aber gerade durch die Feindseligkeit gegen rational disziplinierte Klassik errang sich die französische Geistigket um und nach 1900 eine tiefere Bezogenheit zu ihrer unaufhebbar immanenten klassischen Gesinnung. Unsere Interpretation von der Entstehung — den seelisch-dynamischen Voraussetzungen — der klassischen französischen Begriffe, wie sie gegen 1877 im künstlerischen Bewußtsein Auguste Rodins zur Darstellung und gleichzeitig zu einer bedeutenden Geltung kamen, war der französischen Geistigkeit um und nach 1900 wesensverwandt. Das erhellt eine Stelle Gides: „Il importe de considérer que la lutte entre classicisme et romantisme existe aussi bien à l'intérieur de chaque esprit. Et c'est de cette lutte même que doit naître l'oeuvre; l'oeuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. L'oeuvre est d'autant plus belle que la chose soumise était d'abord plus révoltée" [18]). In jüngster Gegenwart sieht Massis in einer Auseinandersetzung mit Gide von dieser Sicht die Klassik der Tragödie im 17. Jahrhundert: „Il est évident qu'un Racine recherche l'anormal; mais c'est qu'il se place au centre du normal, sans quoi la tragédie disparaîtrait du même coup. Et c'est toujours les vieilles règles de la moralité, quoi que fasse M. Gide pour les enfreindre ou les transmuer, qui restent les règles de son immoralisme" [19]). Die Norm nicht als absolutes Ziel, sondern als Voraussetzung für den berechtigten Anspruch, das jenseits der Norm liegende Geschehen in das klassisch-künstlerische System miteinzubeziehen. Diese Einstellung war auch kurz vor der Generation der Jeune-France bei den Symbolisten wirksam — nach der Generation der Jeune-France vor allem bei Valéry. Die klassische Norm als notwendig gerade für den bewegten Prozeß einer künstlerischen Umwandlung bei Mallarmé gesehen. „Toutefois la précaution parnassienne ne reste pas oiseuse: elle fournit le point de repère entre la refonte, toute d'audace, romantique, et la liberté; et marque (avant que ne se dissolve, en quelque chose d'identique au clavier primitif de la parole, la versification) un jeu officiel ou soumis au rythme fixe" [20]). Auch in der Anschauung Valérys entsteht die klassische Formentwicklung nicht aus einer gefahrlosen Stabilität, sondern aus der Labilität eines problematischen inneren Zwiespalts. „Ja songeai à la singularité de cet art que l'on nomme classique; je remarquai qu'il

[18]) André Gide, Morceaux Choisis, Gallimard, Paris 1921.

[19]) Henri Massis, Réflexions sur l'art du Roman, Paris, Librairie Plon, 1927, S. 83.

[20]) Stéphane Mallarmé, Vers et Prose, Paris, Librairie Académique, 1908, S. 162.

commence de paraître aussitôt que l'expérience acquise commence d'intervenir dans la composition et dans le jugement des oeuvres. Il est inséparable de la notion de préceptes, de règles et de modèles . . .

Bientôt j'en vins à m'interroger comment il se faisait que cet art se fût prononcé et particulièrement imposé en France. La France, me disais-je, est le pays du monde où la considération de la forme, l'exigence et le souci de la forme en soi aient existé dans les temps modernes. Ni la force des pensées, ni l'intérêt des passions décrites, ni la génération merveilleuse des images, ni les éclats mêmes du génie ne suffisent à satisfaire une nation assez difficile pour ne pas goûter entièrement ce qu'elle ne peut goûter après réflexion. Elle ne sépare pas volontiers ce qui fut spontané de ce qui sera réfléchi. Elle n'admire tout à fait que lorsqu'elle a trouvé des raisons solides et universelles de son plaisir; et la recherche de ces raisons l'a conduite jadis, comme il arriva d'abord aux anciens, à distinguer très soigneusement l'art de dire du dire même. — Il n'est pas étonnant (me soufflait encore ma rêverie) que dans un pays assez peu crédule, ce discernement se soit imposé. Le sentiment et le culte de la forme m'apparurent alors des passions de l'esprit qui ne se dégagent que de ses résistances. Le doute mène à la forme . . ." [21]).

Der französische künstlerische Wille zur strengen Form erfolgt auf dem gefährlichen Wege eines inneren Kampfes. Aus dem Kampf heraus (lutte) enstehe das klassische Kunstwerk (l'oeuvre d'art classique), ergebe sich der Triumph von Ordnung und Maß (Le triomphe de l'ordre et de la mesure) — Rodin sprach über die Forderung eines Zwanges und einer Zucht (discipline), wenn man das Bekenntnis zu den klassischen Begriffen der ordre, mesure, simplicité erringen wollte. So bestätigt sich auch aus dem allgemeineren französischen Geiste aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dem Anfang des 20. Jahrhunderts der Prozeß, der eminent wichtig ist für die Aktivierung der klassisch französischen Begriffe, wie wir sie auch im künstlerischen Denken Auguste Rodins antrafen: sie entwickeln sich nicht aus einer gallischen Rationalität, sondern aus einer ungeheuren Disziplinerung eines inneren dynamischen Geschehens.

Auch der Universalismus des künstlerischen Denkens Auguste Rodins besitzt eine gleichwertige Korrelation in der genannten fran-

[21]) Paul Valéry, Discours de Réception. Paris 1927, Librairie Gallimard, S. 69 f.

zösischen Geistigkeit. Weniger aus dem abstrakten allgemeingültigen Humanitätsgedanken des 18. Jahrhunderts gefaßt als aus geschichtlich volkhaftem Verstehen entwickelt (unbewußt nach dem Vorbild Stendhals im Anfang des 19. Jahrhunderts), zeitigt dieser Universalismus unbehindert von einer bestimmten Ideologie eine breite Ausstrahlung ohne öde Verallgemeinerung, sondern in der Zusammenfassung der verschiedenen Daseinsformen zu einer höheren Einheit. Mit einer gerade für deutsche Geistigkeit beglückenden Weltoffenheit wandte sich der französische Geist im 19. Jahrhundert den Erscheinungen des europäischen Geistes zu: Goethe so gut wie Tolstoi, Nietzsche so gut wie Dostojewski, Poe so gut wie Ibsen wurden in ihrem individuellen Sein aufgenommen, ohne von einem absoluten französischen Maßstab beurteilt — und relativiert zu werden. Der „Esprit Européen" nicht als absoluter Begriff, sondern als lebendiger Reichtum von Sonderwerten.

„Nous avons des raisons valables d'aimer un grand nombre de patries. Il serait absurde de penser que le fait d'étendre son intelligence et sa faculté d'affection à un territoire de plus en plus ample, à une humanité de plus en plus riche doit diminuer, refroidir notre vieil amour pour l'endroit où nous avons nos racines essentielles" [22]). Aus dieser inneren Gesinnung, die im Volkhaften wurzelt und deshalb das Volkhafte spezifisch zu kristallisieren vermag, führte zum ersten Mal in breiterer Anteilnahme eine bereite und aufnahmefähige Einfühlung in die außerfranzösischen Kulturkreise. (Diese Gesinnung hielt sich noch unter den unglücklichsten Voraussetzungen: „Un Français ne juge pas l'adversaire sans l'entendre. Qui le fait, c'est lui-même qu'il juge et qu'il condamne: car il prouve qu'il a peur de la lumière" [23]), so bekennt noch Rolland im September 1915. Es war während des Krieges eine der letzten Spuren der universalen Haltung in der Geistigkeit der Jeune-France.) — — —

„. . . die geistige Bewegung, die in Gide, Rolland, Claudel, Suarès, Péguy ihre Anreger und Führer hat, ist tiefgehend genug, um den französischen Geist an den Definitionen irre werden zu lassen, die er bisher von sich selbst gegeben hat. Er sieht sich genötigt zu dem Versuch einer neuen Erforschung und Erfassung seines eigenen Wesens. Er ist sich einer neuen Fülle bewußt geworden, die seine geschichtlich überlieferten Formen sprengt. Im Gefühl seiner

[22]) Duhamel, Entretien sur l'Esprit Européen, 1928, Editions des Cahiers Libres, S. 56 f.

[23]) Romain Rolland, Au-Dessus de la Mêlée. Paris. Paul Ollendorff, Neuchâtel, Attinger Frères, 1915, S. 3.

Kraft zerreißt er den Totenschein, den ihm die Diagnostiker der Dekadenz ausgestellt hatten. Zugleich kehrt er sich ab von den Nerven-Genüßlichkeiten der Verfallskunst. Er zerbricht die Tafeln der lateinischen Tradition und weckt die von ihr verdeckten in ihm angelegten Kräfte mit der Musik der germanischen und der slawischen Seele“ [24]). Die neuen Werte der französischen Geistigkeit in der Jeune-France — unerschöpfbar in der reichen Vielfalt ihrer besonderen Überschneidungen mit den außerfranzösischen geistigen Phänomenen und in der Entdeckung innerfranzösischer geistiger Phänomene, die sich in einem fast rauschhaften Erneuerungswillen objektivierten, werden nicht negiert durch die Opposition, die mit erbitterter Polemik den Wandel und Umbruch einer im Grunde schon sterilen Tradition als Dilettantismus, Romantik usw. entwerten wollte. Einer Beurteilung dieser Opposition gegenüber gilt, was wir schon bei Rodin anführten: die Manifestation verschiedener künstlerischer Substanzen zu sehen und nicht deren Gültigkeit aus der Perspektive einer kritischen Wertskala. Der Sinn der Opposition der Maurras, Massis liegt von einem höheren Gesichtspunkt nicht in ihrer kategorischen Ablehnung der eigenwilligen geistigen Artung der Jeune-France, sondern in der Sichtbarwerdung eines gallo-germanischen und gallo-romanischen Rhythmus als eines notwendigen Prozesses innerhalb der französischen Geistigkeit. Nicht die völlig belanglose Polemik, sondern die unabwendbare (und fruchtbare!) Auseinandersetzung zweier eigenwilliger und eigengesetzlicher — und deshalb gleichwertiger! — Substanzen hat uns anzugehen.

„Cette Civilisation tout en qualité s'appela seulement dans ses beaux jours, la Grèce. Elle fut plus tard l'atticisme, puis l'hellénisme. Elle fut Rome qui la dispersa dans l'univers, d'abord avec les légions de ses soldats et de ses colons, ensuite avec les missionnaires de sa foi chrétienne. Rome conquit de cette sorte à peu près le monde connu et, par la Renaissance, elle se retrouvait et se complétait elle-même quand la Réforme interrompit son magnifique développement. Les historiens et les philosophes sans passion commencent à évaluer exactement quel recul de la Civilisation doit exprimer désormais le nom de la Réforme. Nous devons en France de profondes actions de grâce au bon sens de nos rois et de notre peuple qui, d'un commun effort, repoussèrent cette libération mensongère. C'est leur résistance qui a permis le développement de notre nationalité au XVIe, au XVIIe siècle et même au XVIIIe ciècle: si complet,

[24]) Ernst Robert Curtius, Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich. Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1920, S. 269 f.

si brillant, d'une humanité si parfaite que la France en est devenue l'héritière légitime du monde grec et romain. Par elle la mesure, la raison et le goût ont régné sur notre Occident: outre les civilisations barbares, la Civilisation véritable s'est perpétuée jusqu'au seuil de notre âge contemporain.

Malgré la Révolution, qui n'est que l'oeuvre de la Réforme reprise et à peu près réussie, malgré le romantisme qui n'est qu'un suite littéraire, philosophique et morale de la Révolution, on peut encore soutenir que la civilisation montre en ce pays de France d'assez beaux restes: notre tradition n'est qu'interrompue, notre capital subsiste. Il dépendrait de nous de le faire fleurir et fructifier de nouveau. Un nouveau-né, selon Le Play, est un petit barbare. Mais quand il naît en France, ce petit barbare est appelé à recevoir par l'éducation un extrait délicat de tous les travaux de l'Espèce. On peut dire que son initiation naturelle fait de lui, dans la force du terme, un homme de qualité.

Quelques-uns de nos voisins et de nos rivaux s'en doutent ... Les Allemands sont des barbares et ils le savent. Je ne parle ni des Moscovites, ni des Tartares. Le genre humain, c'est notre France, non seulement pour nous, mais pour le genre humain. Cela peut mesurer nos obligations envers elle" [25]). Die Bekenntnisse der Jeune-France scheinen aufgehoben. Abgesehen von der Unbesorgtheit eines fast katastrophal unfähigen kulturhistorischen Blickes — der geistige Franzose ist bis heute für die Erfassung kulturhistorischer Phänomene eine mittelmäßige Begabung geblieben — interessiert die erneute Auswirkung der gallischen Anschauung. Die gallische Substanz — in der Generation der Jeune-France durchaus verehrt, aber bereichert und erweitert durch außergallische Relationen, setzt sich mit den ihr allein zugehörigen Ansprüchen und Eigenschaften durch: mit dem Anspruch einer absoluten Gültigkeit, mit dem Glauben einer linearen Tradition, mit den psychischen Qualitäten der raison, goût, mesure. Daß es eine Absurdität ist, Athen, Rom, Paris als Kontinuität zu fassen, daß die Konzeption einer absoluten „civilisation véritable" gegen die tatsächliche Morphologie alles Kulturellen einen unüberbrückbaren Widerspruch bildet, darf uns nicht hindern, aus diesen eigenmächtigen Anschauungen das Wesen gallischer Substanz abzulesen. Gerade hier wird erkennbar, was geistig-künstlerische Substanzen bedeuten: konstante Gesetzlichkeiten, die sich schicksalhaft durchsetzen müssen, aber sich nicht pädagogisch bilden

[25]) Charles Maurras, Principes, Paris, A la Cité des Livres, 1931, S. 33/35.

können. Die Opposition gegen die Geistigkeit der Jeune-France widerspiegelt geistig den Kampf, der sich ebenfalls im künstlerischen Denken Auguste Rodins manifestiert:

Eine Analyse des künstlerischen Denkens Auguste Rodins kann nach zwei Seiten hin wertvoll sein: einerseits stellt das künstlerische Denken Auguste Rodins die unverkennbare Beziehung her zu der Grundart der französischen künstlerischen Mentalität — die notwendig unter dem Aspekt Antike und Rationalität zu begreifen ist und immer zu begreifen sein wird. Andererseits eröffnet das künstlerische Denken Auguste Rodins einen neuen Zugang zur französischen künstlerischen Mentalität. Der Gesichtspunkt des Nordischen mit seinen dynamischen Spannungsverhältnissen, worunter wir bestimmte Erscheinungen des künstlerischen Denkens Auguste Rodins subsummierten, um eine klare Ergänzung gegen den Gesichtspunkt „Antike und Rationalität" aufzustellen, wird sich vielleicht bei Analysen der französischen Kunst eines Tages durchsetzen müssen. Nicht etwa um eines parteilichen Für und Wider irgendwelcher ehrgeiziger Absichten. Das wäre ein zu billiges Spiel. Aber um eines anderen tieferen Grundes willen. Wenn französische künstlerische Mentalität nur ausschließlich von den Elementen beherrscht wäre, aus denen allein sich ihr Sein und Werden ableiten sollen, wäre niemals wirklich einzusehen, daß gerade Nordfrankreich, Südwestdeutschland und Oberitalien die bedeutendste Einheit innerhalb der europäischen Kunst bilden. Die deutsche künstlerische Mentalität ist anders als die französische. Die französische Mentalität kann aber der deutschen oder italienischen nicht so fremd sein, daß sie nicht wenigstens ein noch so leises Ineinandergreifen von verwandten Komponenten auszulösen vermag: nur so ist das Verständnis für die tiefe über nationale Grenzen hinweggehende künstlerische Einheit dieser verschiedenen Landschaften gegeben. Diese Beziehung und Verwandtschaft wären allerdings unmöglich, wenn französische künstlerische Mentalität ausschließlich der Maxime gehorchte, mit der bis heute allerdings ziemlich einseitig französische Kunst interpretiert wird: gallische Rationalität.

Daß diese nicht ausschließlich der französischen künstlerischen Mentalität immanent ist, kann vielleicht das künstlerische Denken Auguste Rodins erweisen. Das künstlerische Denken Auguste Rodins beleuchtet in seinen beiden großen Strömungen — in einer sehr offenen Weise — ein heimliches Ringen — das — so meinen wir — auch in der übrigen französischen Kunst, wenn auch noch so unmerklich, erkennbar werden kann: das heimliche Ringen zwischen

Emotionalität und Rationalität, zwischen dynamischem Prozeß und fixiertem Begriff, zwischen absolutem künstlerischem Gesetz und unendlicher Dehnungsmöglichkeit künstlerischer Grundformen, zwischen Antike und Nordischem. Es ist dabei völlig selbstverständlich, daß das eine — Antike und Rationalität — in einem ganz überragenden Maße herrschend für die französische künstlerische Mentalität bleiben muß; aber es wird kaum abzuweisen sein, daß auch das andere — das Nordische — als heimlicher Unterstrom in der französischen Kunst wirksam ist.

Schrifttum.

Arsène Alexandre: Le Balzac de Rodin, Paris 1898.
Aurel (Marie Antoinette Mortier): Rodin devant la femme, Paris 1919, Maison du livre.
Léonce Bénédicte: Rodin, Paris 1926, F. Rieder & Co.
Jean de Bonnefon: Tryptique d'âmes, Picart, Paris 1926.
Carl Burckhardt: Rodin und das plastische Problem, Schwabe u. Co., Basel 1921.
Eugène Carrière: L'oeuvre de Rodin, Paris 1900.
Judith Cladel: Rodin, Sa vie glorieuse et inconnue. Grasset, Paris 1936.
dies. Auguste Rodin, L'Oeuvre et l'Homme, G. van Oest & Co., Brüssel 1908.
Edmond Claris: De l'Impressionisme en sculpture, Paris 1902.
Gustave Coquiot: Le vrai Rodin, Talendier, Paris 1913.
ders. Rodin à l'Hôtel Biron et à Meudon, Paris 1917.
Gustave Geffroy: La Vie artistique. Dentu, Paris 1892—1902.
Dujardin-Beaumetz: Entretiens avec Rodin. Paris 1913.
Paul Gsell: L'Art, Grasset, Paris 1932.
Anthony Ludovici: Personal reminiscences of Auguste Rodin, Murray, London 1926.
Frederick Lawton: The life and work of Auguste Rodin, Unwin, London 1906.
Léon Maillard: Etudes sur quelques artistes originaux, Paris 1899.
Octave Mirbeau: Les dessins de Rodin, Paris 1918.
Helene von Nostiz: Auguste Rodin in Gesprächen und Briefen, Leipzig 1930.
dies. Auguste Rodin, Briefe an zwei deutsche Frauen, Holle u. Co., Berlin 1936.
Rainer Maria Rilke: Auguste Rodin, Insel-Verlag, Leipzig 1930.
ders. Lettres à Rodin, Paris 1930.
Auguste Rodin: Les Cathédrales de France, Armand Colin, Paris 1925.
ders. Testament, Halle, Burg Giebichenstein, 1932.
Georg Simmel: Mélanges de philosophie relativiste, Alcan, Paris 1912.

Charles Batteux: L'Esprit des beaux arts réduit à un même principe. Paris, Durand 1747.
Bergeret et Fragonard: Journal, Paris, May et Motteroz, 1895.
François Blondel: Cours d'Architecture. Paris, Langlois, 1683.
Jacques François Blondel: Architecture Française. Paris, Jombert, 1752.
ders. Cours d'Architecture. Paris, Desaint, 1771.
A. E. Brinckmann: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin-Neubabelsberg. Akademische Verlagsbuchhandlung Atheneion Potsdam. V. A. 1930.

A. E. Brinckmann: Barockskulptur. Berlin-Neubabelsberg, Academische Verlagsbuchhandlung Athenaion Potsdam III. A. 1930
ders. Spätwerke großer Meister. Frankfurt am Main. Frankfurter Verlagsanstalt. 1925.
C. E. Briseux: L'Art de bâtir des maisons de campagne. Paris, Prault Pere 1753.
Jacob Burckhardt: Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller. München, Müller und Kentsch, 1914.
Paul Cézanne: Correspondance. Paris, Bernard Grasset, 1937.
ders. Briefe, Erinnerungen. Basel, Schwabe u. Co. 1932.
Paul Claudel: Morceaux Choisis, Paris, Gallimard, 1925.
J. A. Coussin: Du Génie de l'Architecture. Paris 1822.
Ernst Robert Curtius: Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich. Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1920
Eugène Delacroix: Journal, herausgegeben von Paul Flat, Paris, Plon-Nourrit, 1893.
Roger Depiles: Cours de Peinture, Paris, Jacques Estienne, 1708.
Georges Duhamel: L'Esprit Européen. Paris, Editions des cahiers libres, 1928.
ders. Pages de mon carnet. Paris, Editions des cahiers libres, 1931.
Pierre Estève: L'Esprit des Beaux Arts, Paris, Baptiste Bauche Fils, 1753.
Paul Frankl: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig und Berlin, Teubner, 1914.
André Gide: Morceaux choisis. Paris, Gallimard, 1921.
Richard Hamann: Der Impressionismus in Leben und Kunst, Dumont-Schaubergsche Buchhandlung, 1907.
Adolf v. Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg, Heitz, 1916.
ders. Gesammelte Aufsätze, Straßburg, Heitz, 1916.
Hans Hildebrand: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin, Akad. Verlagsbuchhandlung, 1923.
Dominique Ingres: Correspondance inédite. Paris, Daragon, 1909.
Emil Kaufmann: Die Architekturtheorie der französischen Klassik und des Klassizismus. Repertorium für Kunstwissenschaft. Band 44. Berlin u. Leipzig, Walter de Gruyter u. Co., 1924.
Anton Laugier: Essai sur l'Architecture. Paris, Duchesne, 1753.
ders. Observations sur l'Architecture, Paris, Saillant 1765.
Stéphane Mallarmé: Vers et Prose. Paris, Perrin et Cie, 1908.
Edouard Manet: Lettres de jeunesse, Paris, Ronart, 1928.
ders. Briefe, Basel, Schwabe, 1933.
Jacques Maritain: Primauté du Spirituel, Paris, Plon et Nourrit, 1927.
Henri Massis: Jugements. Paris, Plon et Nourrit, 1923 und 1924.
ders. Réflexions sur l'art du roman. Paris, Plon, 1927.
Charles Maurras: Principes, Paris, A la Cité des Livres, 1931.
André Michel: Sur la peinture française en XIXe siècle. Paris, Armand Colin, 1928.
Jean François Millet: Ein Künstlerleben in Briefen. Leipzig, Voigtländers Verlag 1913.
Charles Pégy: Lettres et entretiens. Paris, L'Artisan du livre 1927.
Charles-Louis Philippe: Lettres de Jeunesse. Paris, Nouvelle Revue Française, 1911.
Procès Verbaux de l'Académie Royale d'Architecture. Hrsg. von der Société de l'Histoire de l'Art, Paris 1912.

Quatremère de Quincy, Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art. Paris 1815.
Odilon Redon: Lettres, Paris und Brüssel, G. van Oest u. Co., 1923.
Georges Riat: Gustave Courbet, Paris, H. Floury, 1906.
Jacques Rivière: Etudes, Paris, Gallimard, 1928.
Romain Rolland: Au-Dessus de la Mêlée, Paris, Paul Ollendorf, 1915.
Karl Friedrich Schinkel: Briefe, Tagebücher, Gedanken. Berlin, Propyläen-Verlag, 1922.
Paul Signac: Von Eugène Delacroix zum Neo-Impressionismus. Karl Schnabel Verlag, 1908.
Théophile Silvestre: Les artistes françaises, Paris, Librairie Centrale des Beaux Arts.
Auguste Schmarsow: Barock und Rokoko. Leipzig, Hirzel, 1897.
Paul Valéry: Discours, Paris, Gallimard, 1927.
ders. Littérature, Paris, Gallimard, 1930.
Vitruv: De architectura libri decem, Leipzig, Teubner, 1912.
Ambroise Vollard: Auguste Renoir, Paris, Vollard, 1919.
Heinrich Wölfflin: Renaissance u. Barock. München, F. Bruckmann, 1925.
Gustave Coquiot: Maurice Utrillo, Verlag Ernst Wasmuth A. G.
Eugène Delacroix: Briefe, Schwabe & Co., Basel 1918.
Paul Gauguin: Briefe, Gustav Kiepenheuer, 1920.
ders. Vorher und nachher, Curt Wolff Verlag, 1920.
C. A. Lemoisne: Degas, Librairie Centrale des Beaux Arts.
A. Sensier: J. F. Millet, Paris, Quantin, 1881.

Lebenslauf.

Ich — Karl Schilling —, geboren am 27. September 1912 als Sohn des Kaufmannes Karl Schilling und seiner Ehefrau Ella Schilling geb. Schulz, besuchte nach bestandener Reifeprüfung (Andreas-Realgymnasium Berlin) die Universitäten zu Berlin, Paris, München, Frankfurt am Main. Meine Fächer waren: Kunstgeschichte als Hauptfach — Romanistik, Philosophie, Archäologie als Nebenfächer.

Für Anregungen zu meiner Dissertation bin ich Herrn Professor A. E. Brinckmann dankbar verpflichtet!

Eine dieser Arbeit verwandte Studie ist unter dem Titel „*Auguste Rodins Vermächtnis in Gedanken und Gestaltung*“ erschienen in der von A. E. Brinckmann herausgegebenen Schriftenreihe „Geistiges Europa“ Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg.